Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna
im. Ludwika Solskiego
w Krakowie
Filia we Wrocławiu

Wydział Lalkarski

Kierunek: Reżyseria Teatru Lalek

KATARZYNA DONNER

Numer albumu 1443

„IDIOMY (NOWEGO) CYRKU”

Praca magisterska

napisana pod kierunkiem

Prof. dr hab. Mirosława Kocura

Stopień/tytuł naukowy

WROCŁAW 2014

SPIS TRESCI

1.WSTĘP…………………………………………………………………………4

2. KORZENIE – LUSTRA………………………………………………………….8

2.1. Techniki cyrkowe są starsze niż cyrk……………………………………………..8

I. Arena rzymska – rytuał polityczny…………………………………………...8

II. Techniki cyrkowe starsze niż cyrk – rytuał religijny………………………..13

III. Od średniowiecznego karnawału do gabinetów osobliwości – rytuał odwracania porządku……………………………………………………………..26

2.2. Żołnierze i klauni zakładają cyrk………………………………………………….35

2.3. Dwa modele cyrku……………………………………………………………………40

I.Cyrk amerykański ……………………………………………………………….40

II. Cyrk rosyjski……………………………………………………………………...48

3. METAMORFOZY CYRKU……………………………………………………...57

3.1. Tradycja i bunt – od cyrku tradycyjnego do nowego cyrku……………………….57

3.2. Autonomia i nobilitacja cyrku……………………………………………………..90

3.3. Stare, nowe, współczesne…………………………………………………………….96

4. CYRK – PRÓBA DEFINICJI……………………………………………………..108

5. IDIOMY CYRKU……………………………………………………………………121

5.1. Figury, kształty i triki……………………………………………………….121

5.2. Ryzyko…………………………………………………………………………136

5.3. Ciało i techne………………………………………………………………..149

5.4. Zwierzęta………………………………………………………………………164

5.5. Widz i rytuał……………………………………………………………………...182

5.6. Przestrzeń i rekwizyt…………………………………………………………..194

5.7. Sposób życia………………………………………………………………………...212

5.8. Klaun……………………………………………………………………………..228

6. PODSUMOWANIE……………………………………………………………244

7. BIBLIOGRAFIA……………………………………………………………….248

1. WSTĘP

Idea nowego cyrku zyskuje sobie coraz większą popularność w Polsce. Podobnie jak w innych krajach europejskich pojęcie to funkcjonuje w opozycji do cyrku tradycyjnego, który uważany jest za anachroniczny relikt przeszłości, a nowy cyrk kreowany jest na nowy gatunek sztuki, podobnie jak późniejszy cyrk współczesny. W tytule pracy posługuję się nazwą nowy cyrk, ze względu na jej popularność i powszechne już jej używanie przez artystów i krytyków (w odniesieniu do cyrku współczesnego), mimo, że historycznie dotyczy on tylko przełomu lat 70 i 80; natomiast w dalszej pracy używam pojęcia cyrk współczesny. W rzeczywistości obydwa rodzaje cyrku – tradycyjny i współczesny działają równolegle, jakby niezależnie od siebie, jeden – jest wierny tradycji, pielęgnuje tradycję (forma prezentacji, ikonografia, dramaturgia i estetyka), drugi – asymiluje zdobycze, idee i pomysły innych XX-wiecznych sztuk performatywnych, eksperymentuje odwołując się do współczesnych koncepcji tych sztuk oraz do koncepcji związanych bezpośrednio nie tyle z tradycją, ile z esencją cyrku; każdy artysta znajduje własny esencjonalny punkt odniesienia. Te punkty odniesienia w swojej pracy nazywam idiomami. W idiomach cyrku zawiera się jego natura, która jest wspólna zarówno dla cyrku tradycyjnego jak i dla cyrku współczesnego.

Celem pracy jest próba wyodrębnienia idiomów cyrku oraz zaprezentowanie zjawiska współczesnego cyrku w ich perspektywie. Praca składa się z trzech części – pierwsza dotyczy rozwoju gatunku sztuki cyrkowej w perspektywie jego dalekich korzeni-luster oraz metamorfoz jego ukształtowanej tradycyjnej formy oraz form nowego i współczesnego cyrku. Część środkowa jest próbą uchwycenia natury cyrku, będącej łącznikiem opozycji cyrk tradycyjny – współczesny. Paradoksalnie poprzez szukanie różnic szukam punktów stycznych. Trzecia część pracy zajmuje się analizą praktyk, eksperymentów i strategii artystycznych cyrku współczesnego na podstawie wybranych przykładów.

Na przełomie lat 70 i 80 cyrk był modny, jako żywa i otwarta forma ekspresji, cieszył się sporym zainteresowaniem twórców związanych z teatrem. W cyrku szukało się autentyczności ekspresji, wspólnotowości doświadczania, buntowniczej formy wyrazu niezwiązanej z uprzywilejowanymi instytucjami kultury.

W tym samym czasie, obok mody na cyrk, cyrk doświadczał kryzysu.

W obliczu zmian społeczno – kulturowych lat 60 i pojawienia się poważnego konkurenta – telewizji, zmienia się radykalnie myślenie o cyrku, artyści zaczynają od zakwestionowania obowiązującej estetyki i schematów prezentacji oraz charakteru cyrku jako prezentacji ciekawostek, egzotycznych zwierząt i „egzotyki ciał". Cyrk otwiera się na artystyczny eksperyment, nie tylko jako sztuka służebna wobec innych sztuk widowiskowych, ale w obrębie własnego gatunku. Proces ten trwa do dziś – na polu działalności zarówno artystów, jak i teoretyków zjawiska nowego cyrku. Kolejne propozycje artystyczne, kolejne spektakle i kolejne publikacje na temat nowego cyrku cyzelują jego nowy kształt, poszerzają granice funkcjonowania, budują tożsamość i autonomię oraz umacniają pozycję na mapie sztuk widowiskowych. Współczesny cyrk (pojęcia cyrk nowy i współczesny używane są zamiennie, mimo, że historycznie są one umiejscawiane w konkretnej czaso-przestrzeni) stanowi wartościową, mądrą propozycję artystyczno-kulturalną.

Nowy cyrk nie jest nową dyscypliną sztuk performatywnych, cyrk jako dyscyplina sztuki już od dawna istnieje (ale umieszczana była w kategoriach sztuk niskich), dyskusja o nowym czy współczesnym cyrku dotyczy zmiany statusu sztuki cyrkowej, z jednej strony polega na pokazaniu ewolucji tej formy poprzez porównanie jej do powojennej formy tradycyjnej, z drugiej strony polega na stworzeniu terminologii i wyodrębnieniu cech charakterystycznych dla tego, w pełni autonomicznego, gatunku.

Cyrk jest sztuką performatywna, trudno więc nie pisać o nim bez używania pojęć charakteryzujących te sztuki – aktor, widz, przestrzeń, dramaturgia, ruch itd. Różnice w zakresie funkcjonowania tych pojęć w spektaklu cyrkowym stanowią autonomiczną podstawę gatunkową – dla cyrku, ale dla określenia specyfiki cyrku współczesnego już zbyt ciasną (wspólnotowość, doświadczanie, żywa utopia, transgresja, ryzykowne działania, styl życia). Refleksja nad cyrkiem, porównywanie do siebie zmian i ciągłości cyrku powoduje, że mentorzy, teoretycy i sami artyści zostają sprowokowani do znalezienia odpowiedniego języka, narzędzi krytycznych w dyskursie o cyrku, co również sprzyja artystycznemu rozwojowi cyrku. Cyrk, jako sztuka nabiera samoświadomości.

Ogarnięcie zjawiska cyrku współczesnego jest wyzwaniem dla badacza, z jednej strony dlatego, że nie ma precyzyjnej terminologii dotyczącej tego tematu (badacze posługują się terminologia teatralną), z drugiej – potrzebna jest wiedza o pre-historiach cyrku, aby

zrozumieć jego współczesne strategie działania. Cyrk opowiada o sobie, poddaje refleksji i transgresji każdy osobny element tego, co się składa na „cyrk" oraz formy jego prezentacji, funkcje, jakie pełni lub mógłby pełnić.

Niewątpliwie „kuźnią" współczesnego cyrku jest od jego początków Francja posiadająca ogromną liczbę instytucji wspierających rozwój sztuki cyrkowej: CNAC, Hors les Murs, FEDEC, Circostrada Network oraz szkół cyrkowych. Profesjonalne szkoły cyrkowe kształcą nie tylko umiejętności cyrkowe ale budzą wyobraźnię oraz kreatywne myślenie o cyrku jako nieodkrytym terenie dla artystycznych poszukiwań w obrębie tego gatunku. Mimo to cyrk klasyczny czy tradycyjny (pojęć używam zamiennie) stanowi nadal niezbędny punkt wyjścia dla artystów współczesnych, w szkołach odbywa się nauka klasycznych umiejętności cyrkowych.

W dostępnych publikacjach na temat nowego i współczesnego cyrku – Francuzi są w tej kwestii prowodyrami[1] - w szczególności kładzie się nacisk na wyodrębnienie różnic pomiędzy cyrkiem tradycyjnym i nowym, współczesnym. Różnice te dotyczą dramaturgii spektaklu i numeru cyrkowego, kompozycji i zasad prezentacji widowiska cyrkowego, miejsca prezentacji oraz ikonografii.

Pojawienie się nowego cyrku wpisywane jest w kontekst zjawisk kontrkultury i ruchów awangardowych lat 60, inspirujących się myślą Antoine'a Artauda o teatrze (eliminacja tekstu i frontalnej sceny pudełkowej, rezygnacja z teatru psychologicznego, „gadającego", będącego sobowtórem życia; poszukiwanie języka ciała, ekspresji poprzez ruch i gest, aktora - tancerza; poszukiwanie poezji, doświadczenia całkowitego, żywych mitów, „stanów niezwykłej ostrości, o ostrzu absolutnym", uczestnictwa w oczyszczającym rytuale złożonym z partytury znaków; oddziaływanie na dusze, zmysły i ciało, a nie na intelekt).

Cyrk obecnie znajduje się w bardzo dobrej sytuacji[2], idealnie wpisuje się w kulturę remiksu i postramatyczne formy sztuk widowiskowych polegające m.in. na zaniku narracji i dialogu w dramacie, fragmentaryczności akcji. Wpisuje się w tendencje sztuki współczesnej – postmodernizm, dekonstrukcjonizm, autotematyzm, bliski jest w pewien

[1] Francuscy badacze i teoretycy cyrku kreują cyrk na nową formę i praktykę twórczą – na wzór modernistyczny.
[2] Lievens Bauke, "Digging in the present: how new is contemporary?", http://www.circostrada.org/IMG/file/PUBLICATIONS/Residence%20cirque%20BD.pdf

sposób współczesnym gatunkom sztuk performatywnych – teatrowi fizycznemu, teatrowi tańca, sztuce performance. Cyrk stale zapożycza zdobycze innych gatunków sztuki i myśli współczesnej, dzięki temu jego forma się rozwija – głównie dzięki twórcom wywodzących się z europejskich środowisk akademickich, absolwentów szkół cyrkowych, w których nauka technik cyrkowych jest zaledwie początkiem kreatywnego procesu poszukiwań artystycznych. Z drugiej strony żadna szkoła nie zapewni prawdziwego doświadczenia bycia częścią cyrkowej wspólnoty, życia i podróżowania z cyrkiem, bo cyrk to nie tylko zdobyte podczas wieloletniego treningu umiejętności, ale również sposób bycia i myślenia.

W języku polskim, poza pojedynczymi artykułami, nie istnieje żadna publikacja na temat fascynującego i złożonego zjawiska, jakim jest cyrk współczesny, mimo coraz większej jego popularności w kraju – zjawisko szczególnie przybliża polskiej publiczności od lat Festiwal Sztukmistrze w Lublinie, który zaprasza, oprócz buskerów ulicznych, polskie i zagraniczne spektakle nowego cyrku. Praca ta jest pierwszą próbą ogarnięcia tego zjawiska, w niewielkiej chociaż części. Ostatnie polskie publikacje na temat cyrku powstały w latach 80 – są to książki Bogdana Danowicza oraz wcześniej - Witolda Fillera. W swojej pracy powołuję się głównie na książki, artykuły i opracowania autorów francuskich, stanowiących środowisko opiniotwórcze na gruncie europejskim w kwestii nowego i współczesnego cyrku.

Niniejsza praca jest moim głosem w walce o szacunek i zainteresowanie artystów, instytucji, ludzi kultury i środowisk akademickich zjawiskiem współczesnego cyrku.

Piszę, jako artystka cyrkowa, która od dziesięciu lat regularnie „zajmuje się" cyrkiem, regularnie go porzuca i regularnie do niego powraca. Od cyrku nie można tak po prostu odejść i zająć się czymś innym. Cyrk pozostaje w sercu, w duszy, w umyśle, w ciele. Pisząc o cyrku zgłębiam siebie. Uczę się odwagi.

Piszę, jako reżyser (nie pierwszy i nie ostatni), zainteresowany zjawiskiem nowego cyrku i możliwości, jakie otwiera w myśleniu o współczesnym teatrze, tańcu i innych sztukach performatywnych.

Ta praca jest moim prywatnym ryzykiem, które decyduję się podjąć – ryzykiem pisania o cyrku, mimo że o cyrku nikt nie chce czytać, oraz ryzykiem ogarnięcia zjawiska cyrku

współczesnego, mimo że jest ono zbyt obszerne, aby dotknąć go w jednym opracowaniu.

2. KORZENIE – LUSTRA

2.1 TECHNIKI CYRKOWE SĄ STRASZE NIŻ CYRK

I. Arena rzymska – rytuał polityczny

„Greckie zawody atletów na arenie rzymskiej były zabronione. Rzymianie, bardziej pruderyjni niż Grecy, uważali widok nagich biegaczy za nieprzyzwoity”[3].

Rzymianom przypadł do gustu inny typ widowisk – krwawe walki zwierząt i ludzi, dużo śmierci, litry krwi i przemoc, fanfary i wrzaski tłumu, darmowe jedzenie i wino, demagogia polityków i teatralna emfaza.

Igrzyska rzymskie były spektaklem władzy dla ludu. W ich ramach przez kilka dni prezentowano ludowi przeróżne atrakcje – gonitwy rydwanów, walki gladiatorów, parady i rzezie olbrzymiej ilości zwierząt. Wszystkie atrakcje można było oglądać w specjalnie do tego wybudowanym Circus Maximus oraz w amfiteatrach.

Dzikie zwierzęta i niewolników sprowadzano z terytoriów podbitych przez cesarstwo rzymskie. Rzym adoptował również rytuały i obyczaje podbitych krain (egipskie menażerie i parady podczas świąt religijnych, greckie parady zwierząt podczas religijnych procesji, walki byków i pokazy akrobatyczne na Krecie podczas rytuałów religijnych) – być może stąd wzięły się pokazy zwierząt w Rzymie. Rzym, jako naród wojny, zaadoptowanym obyczajom i rytuałom nadawał bardziej brutalny charakter i stworzył własny rodzimy typ widowiska - *venationes*, który kupił serce ludu.

Widowiska odbywające się w ramach igrzysk rzymskich były darem od cesarza dla ludu, prywatną inicjatywą polityka. Obok walk gladiatorów były to głównie *venationes*, czyli widowiska polegające na krwawej rzezi dzikich i egzotycznych zwierząt. *Venationes* były wyrazem imperialnej dominacji cesarstwa rzymskiego nad krainami

[3] Croft-Cooke Rupert, Peter Cotes, „Świat cyrku”, Państwowy Instytut Wydawniczy 1986

podbitymi, były publiczną demonstracją i potwierdzeniem tej władzy poprzez zabicie egzotycznego zwierzęcia – symbolu ziem dzikich i podbitych.

Venationes stanowiły akt ludzkiej dominacji nad światem natury, jawiącej się jako dzika, nieposkromiona, niebezpieczna, nieprzewidywalna, zagrażająca życiu człowieka, nad którą trzeba zapanować, poskromić, ujarzmić w brutalny sposób.

Venationes stanowiły akt imperialnej i społecznej dominacji Rzymu nad innymi narodami, które rzymianie uważali za barbarzyńskie i dzikie, pozbawione praw. Zwierzęta musiały być egzotyczne, stanowiły bowiem symbol podbitych ziem, decydowanie o ich życiu było symbolem rzymskiej władzy nad światem.

Venationes stanowiły akt budowania tożsamości i wspólnoty narodu, dzieląc przestrzeń cyrku na dwie strefy: widzów i ofiary. Na arenie byli ci będący poza wspólnotą, pozbawieni praw i statusu obywateli, barbarzyńcy, niewolnicy, skazańcy, przestępcy, gladiatorzy i zwierzęta.

„W amfiteatrach fizyczna bariera radykalnie oddzielała dwie przestrzenie – ofiar i widzów. Ludzie zasiadający na widowni należeli do świata cywilizowanego, racjonalnego, uporządkowanego prawami. Ludzie i zwierzęta na arenie reprezentowali rzeczywistość barbarzyńską i dziką, irracjonalna, a przede wszystkim obcą.” [4]

Wspólnota budowała się w opozycji do tego, co obce i inne. Przestrzeń cyrku - arena- stanowiła obszar zwierzęcości, przestrzeń widowni – prawych obywateli państwa.

W rzymskim cyrku wynajdywano różnorodne sposoby wykorzystywania zwierząt:

- w formie menażerii – zwierzęta wystawiane na pokaz publiczny, do oglądania;

- w formie parady – udział egzotycznych zwierząt w widowiskowych paradach zaprzęgnięte do rydwanów cesarskich;

- zwierzęta tresowane – wykonujące jakąś sztuczkę pod okiem człowieka –tresera;

- polowania łagodne demonstrujące zwycięstwo technologii nad przyrodą

[4] Kocur Mirosław, „We władzy teatru. Aktorzy i widzowie w antycznym Rzymie”, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 2005

„W swej najprostszej formie „łagodne polowania" sprowadzały się zwykle do zapierających dech popisów akrobacji ze spektakularnymi unikami oraz skokami i saltami nad atakującymi zwierzętami. W wersjach bardziej rozbudowanych stosowano drzwi z kratami. Aktor wpierw drażnił dzikie zwierzę, a potem chował się za kratę. Używano też drzwi obrotowych z desek, by aktor mógł zupełnie zniknąć z pola widzenia zwierzęcia i tym bardziej go rozjuszyć. Stawiano też olbrzymie karuzele z koszami, które unosiły się wystarczająco wysoko ponad ziemią, by zwierzę nie mogło dosięgnąć człowieka przebywającego wewnątrz. Kosze zawieszone na centralnym palu krążyły nad głowami zwierząt doprowadzając je, ku zachwytowi publiczności, do furii. Kiedy ludzie odważali się stawić czoła bykom wprost na arenie, asystenci podrzucali zwierzętom słomiane kukły przypominające gladiatorów, natychmiast bezlitośnie rozszarpywane." [5]

- inscenizowane polowania na zwierzęta polegające na dręczeniu zwierząt;

„Pewnego razu trzysta mauretańskich strusi pomalowano czerwoną farba zanim zademonstrowano je publiczności (...) później ścigano je, a do uciekających strzelano strzałami w kształcie półksiężyca".[6]

- walki pomiędzy różnymi gatunkami zwierząt;

- walki zwierząt i ludzi – gladiatorów (*bestiari*);

- polowania na zwierzęta w wodzie;

„ (...) polowania w wodzie stały się okazją do prezentowania krokodyli i hipopotamów. Kommodus (180-192 n.e.) własnymi rękami pozbawił w wodzie życia hipopotama, dwa słonie i nosorożca."[7]

- oraz publiczne egzekucje przestępców rozszarpywanych przez zwierzęta.

„Niewolnicy i przestępcy, którzy nie byli rzymskimi obywatelami skazywano na walkę z dzikimi zwierzętami (damnatio ad bestias) lub do koszar gladiatorów(damnatio ad

[5] Ibidem.
[6] Croft-Cooke Rupert, Peter Cotes, „Świat cyrku", Państwowy Instytut Wydawniczy 1986

[7] Kocur Mirosław, „We władzy teatru. Aktorzy i widzowie w antycznym Rzymie", Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 2005

ludos). Wyrok damnatio ad bestias oznaczał pewną śmierć. Związanego skazańca rzucano po prostu zwierzętom na pożarcie" [8]

Rzymian nie tylko cechowało odmienne, niehumanitarne podejście do zwierząt, ale również do publiczności swoich spektakli. Politycy rzymscy uważali publiczność za nieokrzesaną masę, a dla takiej trzeba „chleba i igrzysk", a więc zaspokojenia głodu i potrzeby rozrywki. W Rzymie teatr był zarezerwowany dla elity intelektualnej i politycznej, dla ludu były igrzyska. W przeciwieństwie do widowisk teatralnych w Grecji, w których uczestnictwo było politycznym i moralnym obowiązkiem wszystkich obywateli, od widza wymagano wyrażania opinii na temat przedstawień, a celem widowisk była edukacja i wzrost moralności widzów. Widz miał wyjść z teatru lepszy.

Cyrk zapewniał poparcie mas. Władzę zdobywało się w cyrku, a nie na posiedzeniach senatu. Widz cyrku miał być uwiedziony ofiarą, przelaną krwią, potęgą cesarza i pokazem brutalnej imperialnej polityki państwa.

„Circus Maximus w swoim ostatecznym kształcie mógł pomieścić od 200 tysięcy do ćwierć miliona widzów (...) był jedynym miejscem publicznej rozrywki, gdzie nie przestrzegano podziału wg płci (...) był jednym z nielicznych miejsc, gdzie głos ludu bywał wysłuchany, gdzie możliwe były demonstracje niezadowolenia tłumu, kpiny z cesarza i senatu (...) ucztowanie to jeszcze jedna osobliwość cyrku, niewolnicy rozdawali wszystkim – biednym i bogatym wino i jedzenie" [9]

Widowiska odbywające się w cyrkach rzymskich miały charakter propagandowo – polityczny, były spektaklem skierowanym do mas, „posługiwano się nimi jako środkiem odwrócenia groźby ludowego buntu"[10], wykorzystywano je jako narzędzie do zrobienia indywidualnej kariery politycznej. Zorganizowanie masowej rozrywki miało poprawić reputację polityka, umocnić jego popularność lub pomóc zdobyć większe uznanie wśród ludu. Aby zdobyć serce tłumu należało zrobić na nim piorunujące wrażenie. Tłum wymagał nowości, nie zadowalał się łatwo tym, co powszednie znane, byki i dziki były zbyt zwyczajne, trzeba było więc sprowadzać nowe, nieznane zwierzęta, tylko po to, aby je publicznie zabić; poza tym zwierzęta musiały być duże,

---

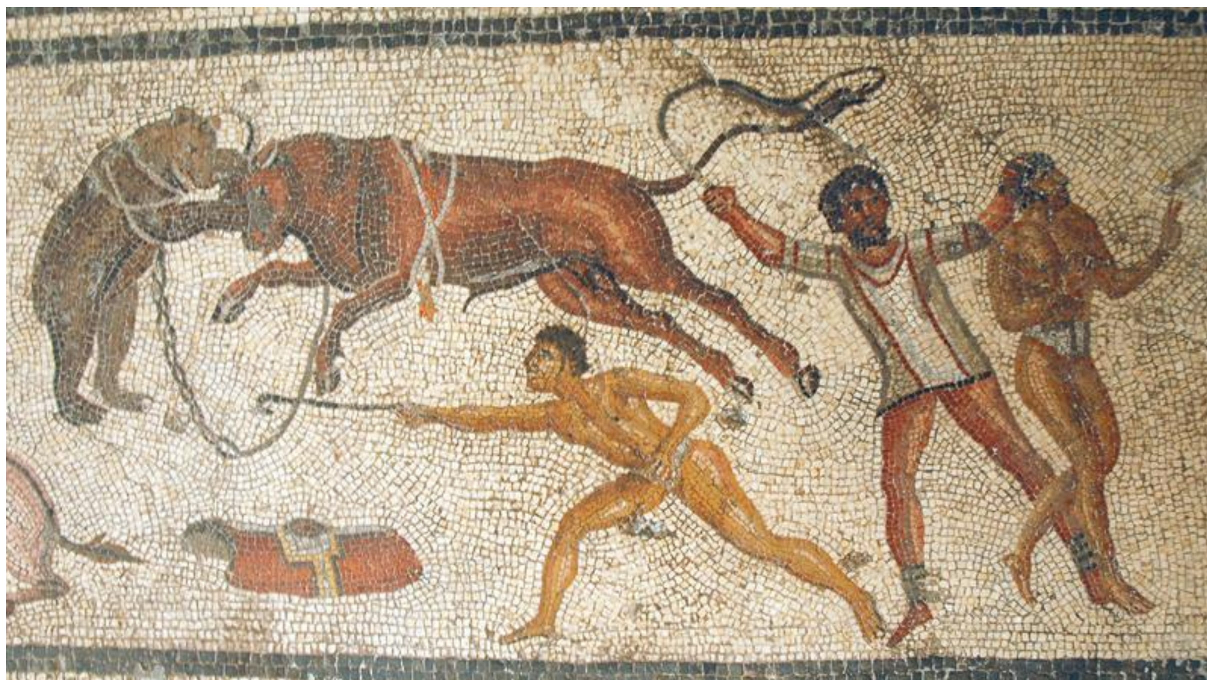
[8] Ibidem.

[9] Croft-Cooke Rupert, Peter Cotes, „Świat cyrku", Państwowy Instytut Wydawniczy 1986

[10] Ibidem.

aby były widoczne i efektowne dla tłumu. Oprócz „teatru śmierci" odbywały się w cyrku pokazy ogni sztucznych, występy na linie, popisy akrobatów, żonglerów.

Cyrk rzymski upadł w IV w wraz z upadkiem cesarstwa rzymskiego. Przez kolejne kilka wieków kojarzony był z symbolem agresji, a podobne widowiska nigdzie nie miały miejsca.



Fot. Mozaika przedstawiająca *venationes*

P. Jacob twierdzi, że obecność ryzyka w cyrku może być, odbiciem lustrzanym brutalnych igrzysk na rzymskich arenach -nieustanny konkurs o życie, zwyciężanie innych, ale też przekraczanie granic samego siebie, udowadnianie światu i sobie swojej waleczności, możliwości, siły i odwagi.[11]

Cyrk pozostaje miejscem dla tego, co wykluczone, inne, obce, dzikie, niezwykłe. Miejscem niecodziennych praktyk ciała człowieka. Miejscem kontestowania norm i reguł społecznych, miejscem wolności, marginesem. „Obcy" jest związany ze

[11] Jacob Pascal, „Pre-synthese sur l'evolution des arts du cirque", skrypt dla studentów CNAC we Francji

społecznym strachem, wstydem, negacją, stłumieniem, ukrywaniem, nietolerancją, tajemnicą. Tu tkwi jeden z potencjałów cyrku współczesnego, który przestaje być zwykłą rozrywką, a staje się sztuką zaangażowaną, głosem wykluczonych.

Korzenie teatru i korzenie cyrku zrodziły się z rytuału ofiary. Z obecności zwierzęcia w społecznym święcie. U źródeł tragedii greckiej leży ofiara z kozła – *tragos* jest źródłosłowem dla tragedii. Dla cyrku jest to słowo *circus* oznaczające krąg lub koło. Skupione wokół ofiary, otaczające ofiarę? Zwierzę lub człowieka nieprzystającego do otoczenia?

Venationes nie mają nic wspólnego z tym, co nazywa się dzisiaj cyrkiem, mimo że w cyrku tradycyjnym są pokazywane numery tresury dzikich zwierząt, konny woltyż oraz publiczne prezentacje egzotycznych okazów zwierząt. Jednak w widowiskach rzymskich można dostrzec pewne potencjały cyrku, do których w przyszłości twórcy cyrku będą się odnosić:

- cyrk może być narzędziem politycznym i społecznym

-cyrk to miejsce demonstrowania agresji, walki na śmierć i życie, walki o przetrwanie

-cyrk jest miejscem popisów zdumiewającej siły i zręczności człowieka

- cyrk jest miejscem zacierania się różnic społecznych – widowisko dostępne jest dla wszystkich bez wyjątku

- cyrk to przestrzeń tego, co wykluczone, inne, obce, dzikie, budzące strach

- cyrk to miejsce budowania wspólnoty poprzez zbiorowy udział w rytuale, świętowaniu, ucztowaniu

-cyrk jest miejscem rywalizacji, współzawodnictwa

II. Techniki cyrkowe starsze niż cyrk – rytuał religijny

„It's all in the mind"

George Harrison, The Beatles

„W życiu codziennym stosujemy techniki ciała wyznaczone przez naszą kulturę, nasz status społeczny i nasz zawód. Ale w sytuacji przedstawienia posługujemy się ciałem w sposób całkowicie odmienny. Dlatego należy rozróżnić technikę codzienną i technikę pozacodzienną”.[12]

Praktyki związane z niecodziennym posługiwaniem się ciałem w kulturach starożytnych miały korzenie rytualne (religijne) oraz militarne. Należały do nich m.in. różne rodzaje akrobatyki oraz manipulacji obiektami, w których można rozpoznać źródło dzisiejszych technik cyrkowych. W różnych kulturach pełniły różne funkcje, w Afryce akrobatyka rytualna pełniła funkcje inicjacyjne, w Indiach akrobatyka świątynna pełniła funkcje sakralne i performatywne, w Chinach – akrobatyka i umiejętność manipulacji obiektami były elementem obecnym w treningu sztuk walki, kształtującym zarówno umiejętności jak i charakter wojownika. Żonglerka była elementem jednoczącym ciało i umysł japońskiego wojownika przed bitwą, (praktykowano również daikagura – balansowanie obiektów na mieczu lub na parasolce), natomiast praktykowanie akrobatyki, jako części tańców rytualnych, w Grecji miało sprzyjać doskonaleniu osobowości i piękna ciała.

„Pojęcie muzyka zawierało dla Greków i muzykę, i poezję, i taniec. Taniec zaś był spokrewniony z gimnastyką, z niej się wywodził. Miał on dwa oblicza, służył dwóm celom: rozwojowi ciała, wyrobieniu siły, zręczności, a następnie udoskonaleniu ruchów, nadaniu im płynności, wyrazistości (…) Tak więc taniec zajmował miejsce równorzędne z muzyką i poezją, ale odgrywał też odrębną rolę, a uważany był za sztukę boską. (…) U Greków słowo tancerz oznaczało zarówno akrobatów, właściwych tancerzy, jak również i graczy w piłkę.”[13]

Centrum wszystkich tych niecodziennych praktyk stanowiło ludzkie ciało.

[12] Barba Eugenio, Nocola Savarese, „Sekretna sztuka aktora”, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2005

[13] Wysocka Tacjana, „Dzieje baletu”, Państwowy Instytut Wydawniczy 1970

„Ciało jest pierwszym i najbardziej naturalnym narzędziem człowieka. Albo dokładniej: pierwszym i najbardziej naturalnym przedmiotem technicznym i zarazem środkiem technicznym człowieka jest ciało”.[14]

Ciało w starożytnych kulturach, oprócz jego zwykłych i codziennych praktyk, było narzędziem w dążeniu do osiągnięcia doskonałości, zdrowia, oczyszczenia i oświecenia poprzez kontrolę nad nim i przekraczanie granic jego możliwości. Praktyki związane z ciałem zostały zamknięte w osobne systemy, będące technikami mistycznymi oraz praktykami rozwoju osobowościowo-duchowego – indyjskie techniki kontrolowania ciała i umysłu (np. joga), taoistyczne techniki kontrolowania i powstrzymywania energii (np. gimnastyka qi gong), japońskie kodeksy norm moralnych wojownika (np. busido, iaido), techniki sztuk walki (np. kung fu).

Umiejętność opanowania ciała i wykroczenia poza przeciętne ludzkie możliwości była umiejętnością walki i ducha, praktyką ciała i umysłu. Treningiem sprawności fizycznej i psychicznej, której elementem były zarówno ćwiczenia gimnastyczne, jak i ćwiczenia oddechowe, medytacja oraz sposób odżywiania się.

Adepci starożytnego chińskiego systemu ćwiczeń zdrowotnych – qi gong, ci którzy posiadają „twarde qigong” potrafią np. opierać się ciałem w powietrzu na wbitych w ziemię widłach – można rzec – numer iście cyrkowy, tymczasem jest wynikiem rozwijania siły qi - energii życiowej, na którą składają się postawa, skupienie i oddech. Poprzez odpowiednie ruchy ciała, koncentrację umysłu i techniki oddechowe człowiek praktykujący qi gong może osiągnąć harmonię fizyczno-duchową. Techniki qigong były rozwijane poprzez sprawdzanie możliwości ciała oraz naśladowanie ruchów i zachowań zwierząt – jak wiele azjatyckich sztuk walk.

Niecodzienne sposoby posługiwania się ciałem pełniły funkcje performatywne podczas świąt i uroczystości religijnych oraz świeckich, popisy umiejętności uświetniały najważniejsze święta wspólnoty – narodziny, ślub i pogrzeb.

„Akrobatki greckie, zwane hybistetery znały większość ćwiczeń uprawianych przez współczesne tancerki – akrobatki. A więc: culbutes – przewroty, mosty przerzucane w

[14] Marcel Mauss, „Sposoby posługiwania się ciałem”, cyt.za: Eugenio Barba, Nocola Savarese, „Sekretna sztuka aktora”, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2005

przód i w tył, wiatraki, chodzenie na rekach, Arystofanes wspomina o tańcu akrobatycznym zwanym ekatismos. Mówi, że tancerka unosiła w nim stopy ponad ramiona. (...) W dziele swoim „Uczta" Ksenofont opisuje akrobatyczny taniec wykonany podczas uczty weselnej: akrobatka tańczyła z obręczami, zręcznie manipulując nimi i wykonując przez nie przerzuty i przeskok. Czasem tańce tego rodzaju połączone były z prawdziwym niebezpieczeństwem, tancerki wykonywały swoje ewolucje między ostrymi sztyletami." [15]

Kraje azjatyckie są kolebką praktyk związanych z akrobatyką i manipulacją obiektami, umiejętności, które współcześnie określa się mianem technik cyrkowych, a które posiadają korzenie rytualne, ludowe i militarne. Zostały one wcielone do azjatyckich form sztuk widowiskowych, np. opera pekińska, kathakali oraz spektakle hinduskich tancerzy chau i gotipua. Umiejętności akrobatyczne w tych przedstawieniach przynależą bóstwom, demonom (określają ich supernaturalne moce, ponadprzeciętną, ponadludzką naturę ruchu) oraz niektórym zwierzętom.

Z krajów azjatyckich pochodzi wiele rekwizytów i technik zaadoptowanych przez europejską formę cyrku nowożytnego. Wiele z nich jest stałym punktem programu w cyrku tradycyjnym. Technikami charakterystycznymi dla Mongolii są kontorsjonistyka i balansowanie na piramidzie krzeseł. Z Chin pochodzi wiele charakterystycznych dyscyplin zaadoptowanych– kontorsjonistyka ciała w połączeniu z balansem na rękach i głowie w ruchu, balansowanie dużymi, ciężkimi i wysokimi przedmiotami w połączeniu z ruchem i kontorsją, układanie piramid z przedmiotów codziennego użytku np. z krzeseł, balansowanie na przedmiotach np. na wolnostojącej drabinie, żonglerka nogami – zarówno lekkimi jak i ciężkimi przedmiotami – od porcelany do stołu, balansowanie słupa na ramieniu lub głowie z ciałami w pozycjach kontorsjonistycznych zawieszonych na tych słupach, balans różnych obiektów na głowie i ciele np. słoików, donic, świeczników; balansowanie na huśtającej się linie, wspinanie się po wysokim słupie i przeskakiwanie z jednego słupa na drugi, żonglowanie talerzami na patykach, grupowa jazda na monocyklu, balansowanie na rola-bola, manipulacja diabolo. Z Chin wywodzi się również wiele rekwizytów cyrkowych wykorzystywanych współcześnie – np. diabolo wywodzące się z chińskich gier rekreacyjnych i zabaw ludycznych (jak indyjskie klaby), devil stick, żonglerka rekwizytami przejętymi ze sztuk walki, talerze

[15] Ibidem.

balansujące na patyku, chiński słup (chinese pole), balansowanie wysokimi 10 – metrowymi flagami (zhongfan), balans płonących świeczek na nogach i rękach w kontorsji ciała. Indyjskie techniki zaadoptowane przez cyrk przywędrowały do Europy przez Egipt do Hiszpanii. Ich „echa" widoczne są w tańcach świątynnych (np. taniec Gotipua, która jest połączeniem akrobatyki świątynnej – ze śpiewem i grą na instrumencie, wykonywany przez młodych chłopców w kobiecych ubraniach), zabawach i grach ludowych(np. żonglerka klapsami - w Indiach istnieje kasta żonglerów w Tamirze – Posta Malabar, ekwilibrystyka na linie, połykanie miecza, performance fakirów, zaklinanie węży ruchem grającego fleta i zawodów sportowych np. mallakhamb na stojącym i wiszącym słupie oraz na linie wertykalnej) oraz posturach jogicznych (figury – jogiczne asany ciała wyjęte poza system filozoficzny – są zwykłą akrobatyką i kontorsjonistyką).

„In the traditional world, acrobatics is an expression of sacred and is intended to embody the supernatural thought the human dexterity pushed to its climax, to create real living frescoes celebrating and honoring divinity.

At the heart of millennial temples in Orissa, the Lord Krishna continues to be reincarnated in the acrobatic art of gotipuas children dancers. Enchantment of the ritual, the deified bodies of the young gotipuas dancers contort themselves and compose real human pyramids evoking in an ancient style some lively scenes.

The body can indeed feminize in order to approach God better. Thus, since the 16 century, these gotipuas young boys show in their dance the androgynous nature of divinity. Their acrobat and fragile childhood is entirely dedicated to Krishna, the mischievous shephered who seduced Radha with his divine flute balancing on one leg."[16]

Z Afryki, nazywanej ziemią akrobatyki rytualnej, pochodzą następujące techniki: kontorsjonistyka, limbo (przechodzenie bez dotknięcia pod nisko ułożonym nad ziemią płonącym kijem), akrobatyka zespołowa – piramidy, akrobatyczny taniec wojowniczek bijago – plemienia matriarchalnego. W Ameryce Południowej do tej pory praktykuje się rytuał voladores – powietrznych tancerzy. Może jest on dalekim „echem" powietrznych technik cyrkowych? Do słupa o wysokości 30 metrów podwieszonych jest za nogę, na linie uwiązanej do kostek, czterech odświętnie ubranych tancerzy. Wykonują trzynaście

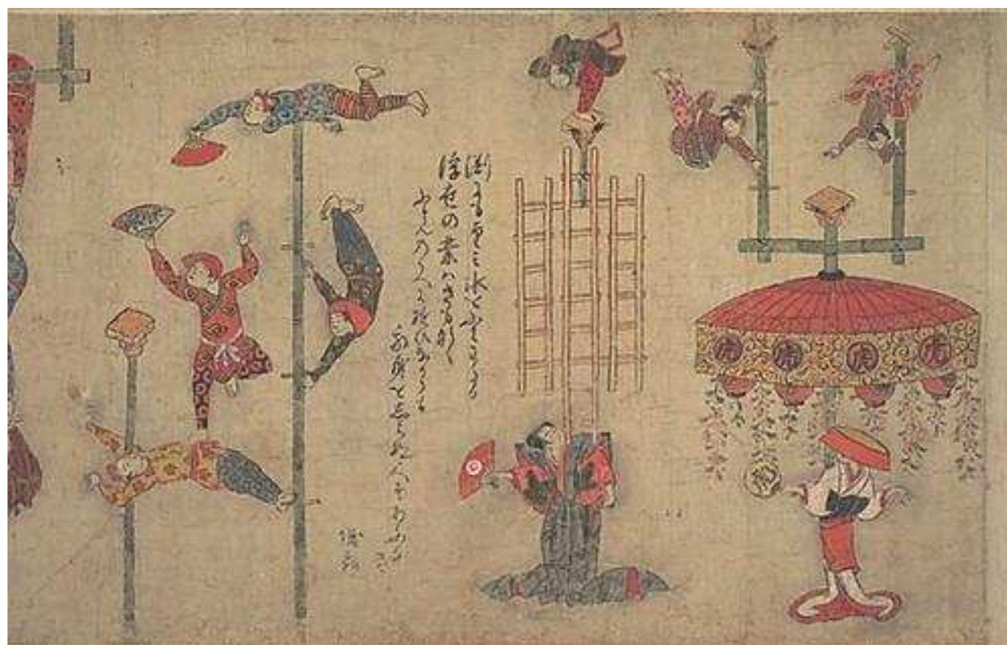
[16] www.gotipua.com

obrotów wokół słupa, przy akompaniamencie muzyka (bęben i flet) stojącego na czubku tego słupa. Jest to prekolumbijski obrzęd religijny, który miał na celu wyproszenie u bogów przerwania długiego okresu suszy, rozpętania burzy i deszczu. Za pozwoleniem boga góry ścinano najwyższe w lesie drzewo i podwieszano do niego tancerzy. Ubrani na kolorowo tancerze - mężczyźni mieli być personifikacją ptaków. Rytuał wykonywano dla przebłagania bogów. Słup – drzewo był symbolem polaczenia ziemi i nieba, reprezentacją drzewa świata, piątym kierunkiem świata.

Techniki niezwykłych umiejętności ciała, współcześnie identyfikowane, jako cyrkowe, posiadają korzenie rytualne, religijne i militarne, ich praktyka stanowiła rodzaj medytacji, była drogą do osiągnięcia oświecenia, sposobem kontaktowania się z bóstwami (rodzaj modlitwy) oraz sportem i rozrywką ludową, metodą przysposabiania ciała do walki. Obok funkcji performatywnych uprawianie „protocyrkowych" umiejętności ciała, pełniło funkcje inicjacyjne, sakralne i mistyczne, było treningiem sprawnościowym i zdrowotnym ciała, doskonalącym umysł i ducha.

Z uprawianiem technik cyrkowych związane jest ciało. Trening ciała stanowił narzędzie do osiągnięcia doskonałości, zręczności, nieśmiertelności i oświecenia – cech przynależnych bóstwom.

Kraje azjatyckie stanowią kolebkę niecodziennych technik fizycznych zaadoptowanych przez cyrk. Z krajów azjatyckich pochodzi wiele rozpoznawalnych dyscyplin oraz rekwizytów cyrkowych.



Fot. Rodzaje akrobacji pochodzące z Chin



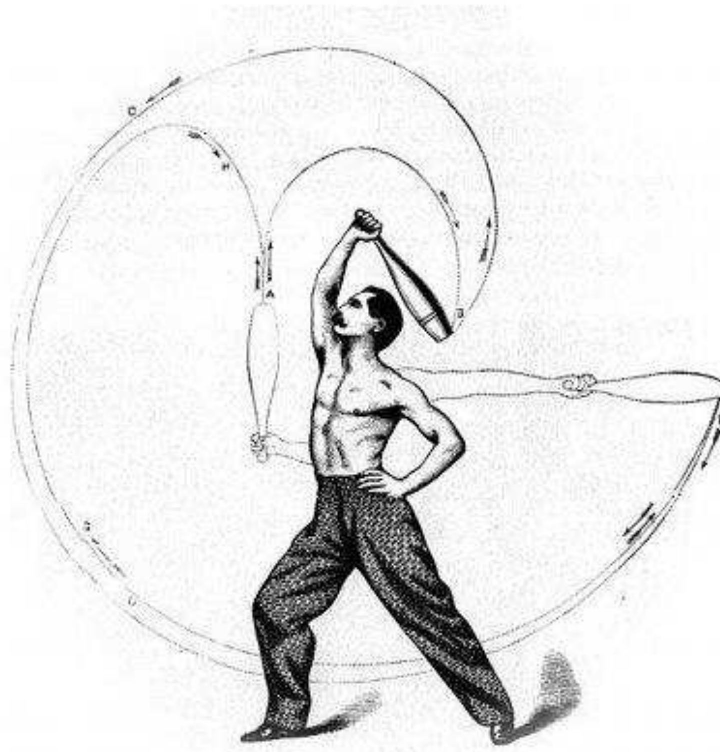
Fot. Japońskie rodzaje akrobacji i balansowania m.in. piramidą z kieliszków



Fot. Rytuał voladores w Ameryce Południowej



Fot. Indyjski mallakhamb



Fot. Indyjska żonglerka klabami



Fot. Akrobacje rytualne plemienia bijago



Fot. Chiński słup do akrobacji.



Fot. Balansowanie talerzami przez chińskie akrobatki.



Fot. Diabolo – rekwizyt żonglerski pochodzący z Chin.



Fot. Skoki przez obręcze.



Fot. Balansowanie zespołowe na monocyklu.



Fot. Balansowanie świecznikami w połączeniu z kontorsją.



Fot. Balansowanie na piramidzie z krzeseł.



Fot. Żonglowanie antypodyczne w połączeniu z kontorsją.



Fot. Silne qi gong – praktyki w klasztorze Shaolin

3. Od średniowiecznego karnawału do żywych gabinetów osobliwości – rytuał odwracania porządku

„Śmiech jest darem od bogów”

Bachtin

Średniowieczny karnawał był przejawem kultury ludowej, świętem ulicznym, niezależnym od hierarchii państwowych i dogmatów kościelnych, był „sobowtórem życia”, „światem na opak”. Karnawałowy śmiech związany z wolnością, radością i spontanicznością, wykpiwał wszystko, istniał ponad powagą autorytetów, konwencjami społecznymi, ukazywał względność wszelkich hierarchii, kategorii i podziałów. Karnawału nie można było oglądać, w karnawale się żyło – jak twierdził Michaił Bachtin.

Nazwa karnawału wywodzi się od słów carna valis, oznaczających ”wóz w kształcie statku, jaki ciągnięto podczas starożytnych świąt płodności, albo od carne vale – mięsopust, czyli od trzech dni przed środą popielcową, w których podczas orgii jedzenia i picia zapominano o zakazach”[17]

„Karnawał wytwarza konkretno-zmysłowe konwencje przeżyć, na pół realnych, a na pół odgrywanych, co ustala nowy modus stosunków między człowiekiem a człowiekiem, przeciwstawny wszechwładnym, społeczno-hierarchicznym stosunkom w świecie pozakarnawałowym. Zachowanie, gest i słowo człowieka uwalniają się spod presji wszelkich sytuacji hierarchicznych (stan, ranga, wiek, majątek), całkowicie określających zazwyczaj jego miejsce w świecie pozakarnawałowym, toteż stają się one ekscentryczne i – z punktu widzenia logiki pozakarnawałowej – niestosowne”[18]

Karnawał związany był bezpośrednio z postacią błazna. Jego koronacja stanowiła główną część karnawału. Błazen był outsiderem swojej epoki, postacią wyklętą przez społeczeństwo i umiejscowioną na jego marginesie.[19] Błaznem zostawał więc ktoś spoza społeczeństwa, naznaczony w jakiś sposób fizycznie – okaleczony. Jego pozycja outsidera pozwalała mu na krytykowanie władzy, kościoła, sytuacji politycznej. Pełnił społeczne funkcje, mógł odwracać do góry nogami autorytet króla, mówić otwarcie to, co inni ukrywali, bali się powiedzieć, był językiem ludu, narzędziem komunikacji i propagandy przeciwko autorytetom. Był głosem ludu, którego mądry król uważnie słuchał. Atrybutami błazna były: laska z wizerunkiem jego właściciela czyli błazna – rodzaj lustra, w którym przeglądał się błazen, kiełbasa przypominająca kształtem fallusa – jako symbol pożądliwości i obscenicznosci natury błazna oraz pusto brzęczące dzwonki przymocowane do jego ubrania i ośle uszy symbolizujące jego głupotę, naturę osła jako głupiego zwierzęcia. Innymi atrybutami mogły być:

„lisi ogon (symbol nieuczciwości, cwaniactwa), grzbiet koguci (symbol pożądania seksualnego), łysinę, brak brody (w średniowieczu publiczne golenie było równoznaczne z poniżeniem), szklaną kulę (obraz świata jako bańki mydlanej), piętno

---

[17] Sieradzan Jacek, „Szaleństwo w religiach świata”, Inter esse Wydawnictwo Wanda 2004

[18] M.Bachtin, cytat za: Jacek Sieradzan, „Szaleństwo w religiach świata”, Inter esse Wydawnictwo Wanda 2004

[19] Brant Sebastian, „Okręt błaznów”, Akademia Humanistyczna im. A. Gieysztora, 2010

na czole (w miejscu, które w środę popielcową namiestnicy Kościoła znaczą krzyżem)"[20]

Karnawałowi oraz innym ludowym świętom średniowiecznym (Święto Osła, Święto Głupców, Święto Butelki) towarzyszył taniec, śpiew, orgie, pijaństwo, gry ludowe, transwestytyzm, transformacje człowieka w zwierzę (kostiumy, maski, zachowanie, gesty, odgłosy) i popisy saltimbanków w budach jarmarcznych na ulicy.

W średniowiecznej Europie nie było specjalnych miejsc reprezentacji dla popisów akrobatycznych, żonglerskich, tańczących niedźwiedzi, linoskoczków i błaznów – ci wszyscy saltimbankowie czy kuglarze, objęci ekskomuniką przez kościół, wędrowali od miasta do miasta występując pod jego bramą wjazdową nielegalnie, na dziko, pod gołym niebem, dając popis na jarmarcznym dywanie lub w drewnianej przenośnej budzie. Ich publiczność stanowili rozdziawieni wieśniacy. Również dla nich karnawał był wyzwoleniem i legalizacją ich działań.

„Przez całe stulecia najbliższy cyrkowi pozostawał krąg uformowany przez zaciekawionych widzów, gdy wędrowny żongler lub akrobata popisywał się swymi umiejętnościami na wiejskich błoniach"[21]

Karnawały pełniły ważną rolę społeczna, stanowiły wentyl dla powagi życia średniowiecznego człowieka ściśle związanego z poddaństwem wobec państwa i kościoła oraz stanowiły rytuał przejścia.

Saltimbankowie sami szukali sobie publiczności i miejsc dla własnych popisów, jarmarki jako miejsce konsumpcji okazały się idealnym miejscem. Na jarmarkach można było zobaczyć absolutnie wszystko – od striptizu, przez żonglerów, tancerzy na linie, połykaczy mieczy, akrobatów i marionetkarzy, po małpy i dzikie zwierzęta sprzedawane tam przez cyganów. Wystarczyło rozłożyć dywanik na gołej ziemi i paroma efektami wizualnymi oraz głośnym zachowaniem ściągnąć publiczność. Gdy zebrała się odpowiednia ilość osób wokół saltimbanka, na dywaniku pod gołym niebem rozpoczynał się show. Z małą ilością rekwizytów i bez dekoracji.

„ na skrzyżowaniach dróg i na placach targowych kuglarze i waganci, sztukmistrze, treserzy zwierząt i wędrowni opowiadacze – żonglerzy gromadzili wokół siebie gawiedź

[20] Wąsik Marta, artykuł „Krótka historia błazeństwa", Teatralia 2010

[21] Croft-Cooke Rupert, Peter Cotes, „Świat cyrku", Państwowy Instytut Wydawniczy 1986

spragnioną widowiska. Ten uliczny teatr posługiwał się językiem ludu. W zamkach i na dworach publiczność używała rozrywki, słuchając poematów epickich, powieści i poezji, których lekturę przerywano debatami i konkursami"[22]

Pokazy salimbanków były związane z cywilizacją miejską, z ulicą, podobnie jak większość widowisk średniowiecznych. Brali też udział – podobnie jak społeczność całego miasta – w inscenizacjach teatru kościoła – w misteriach. Misteria miały być odzwierciedleniem świata teraźniejszego, każdy grał tam przynależną mu w świecie rolę, salimbankowie w tym „zwierciadle świata" grali rolę diabłów. Sceny Piekła były w inscenizacjach misteryjnych najbardziej spektakularne, pełne efektów specjalnych – machiny, żywy ogień i popisy salimbanków.

W połowie XVIII wieku zakazano miejskich jarmarków, okazały się być niebezpiecznym miejscem agitacji.[23]

To, co przynależne karnawałowi skupia się w postaci cyrkowego klauna – postaci związanej z karnawałowym sposobem życia poza społecznymi konwencjami, normami i zachowaniami, związana z cielesnością i spontanicznością kultury ludowej, ze śmiechem i z ekscesem. Figura outsidera, reprezentant tego, co zepchnięte na margines. Figura pełniąca funkcje społeczne – odwracania porządku, krytykowania autorytetów, odkrywania tego, co zakazane, wyparte, wstydliwe, ukryte. Figura naznaczona fizycznie, reprezentująca ciało okaleczone, nieestetyczne, zwierzęce.

Kolejną figurą związaną z karnawałowym sposobem życia jest saltimbanco – postać wyklęta przez instytucje kościelno – państwowe, działająca nielegalnie w przestrzeniach miejskich i na ulicach, skupiająca wokół siebie krąg ciekawskich gapiów, będąca w nieustannej gotowości do popisu. Figura skazana na ciągłą wędrówkę, wygnanie. „Diabeł" w misteriach – uosobienie tego, co złe, sprośne, wyuzdane, związane z naśladowaniem innych.

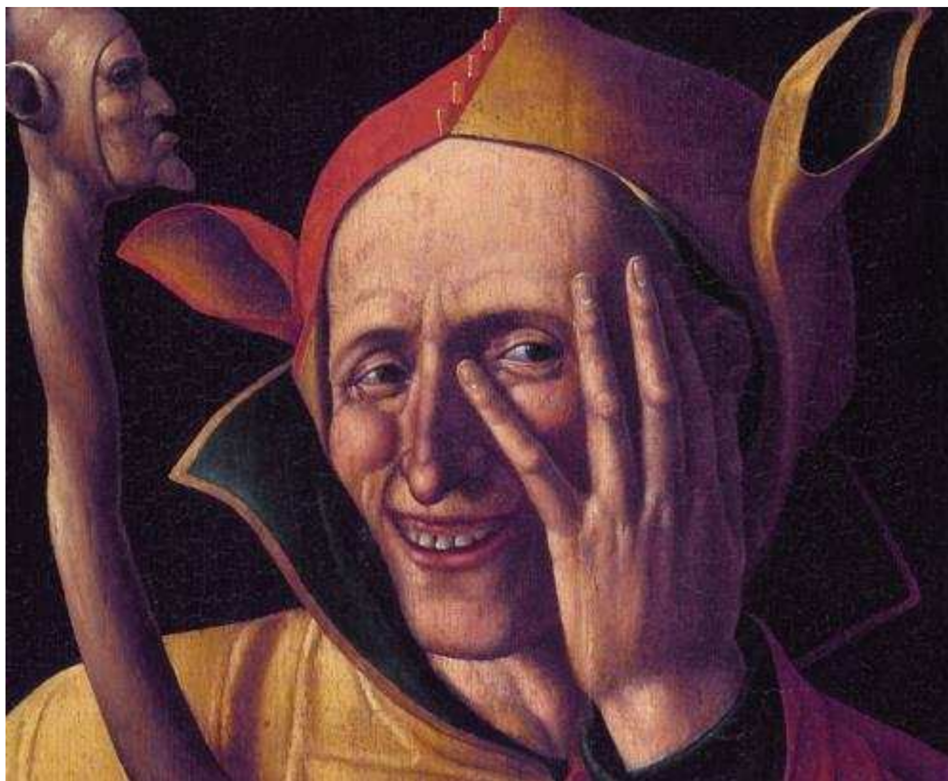
Nowy cyrk narodził się w latach 70 wracając do tradycji ulicznych saltimbanków i błaznów związanych z kulturą popularną, ulicą i karnawałem szukając tam idei teatru

[22] „Zwierciadło świata. Średniowieczny teatr francuski", pod red. Anny Loby, słowo/obraz terytoria 2006

[23] Pascal Jacob, „Le cirque: un art a la croisee des chemins", Gallimard 2001

żywego, widowiska otwartego, niczym nieskrępowanej cielesności oraz formy społeczno-politycznej agitacji.

Figura ulicznego miejskiego saltimbanca przetrwała we współczesnych buskerach, podróżujących z miasta do miasta kuglarzach, którzy jako samozwańczy show zagadują przechodniów, zbierają ich wokół siebie, po to żeby ich rozweselić prezentując im swoje umiejętności i sztuczki.



Fot. Śmiejący się błazen, obraz XV w.



Fot. „Walka postu z karnawałem", obraz Pietera Bruegla, XVI w.



Fot. Muzycy dworscy przebrani za zwierzęta, Roman de Fauvel, rękopis XIV w.

Epoka oświecenia pozbawiła społeczeństwo świąt karnawałowych. Obecne w kulturze ludowej śmiech, szaleństwo, cielesność, fizyczność i zmysłowość nie pasowały do racjonalnej czystej i uporządkowanej wizji świata. Ludzi niepasujących do tej wizji zamykano w szpitalach dla umysłowo chorych lub pokazywano publicznie za pieniądze, jako ciekawostki natury.

Europejskie oświecenie cechował obłęd porządkowania świata, segregowania, kodyfikowania, systematyzowania, nazywania i zamykania w określone ramy. Popularne na przełomie wieku XVIII i XIX widowiska side show mają swoje źródło w gabinetach osobliwości tworzonych przez naukowców i bogatych kolekcjonerów zgodnie z ideą stworzenia mikrokosmosu albo zestawienia wszystkich rzeczy rzadkich (maksyma jednego z kolekcjonerów – Pierre'a Borela, nadwornego lekarza Ludwika XIV). Były one zbieraniną przedmiotów rzadkich, a przez to cennych, przeznaczonych do oglądania, a więc rodzajem muzeum. Obok katalogów skamielin i wypchanych dzikich gatunków zwierząt, tworzono np. katalogi typów fizjonomicznych, stanów histerycznych, kształtów ludzkiej czaszki.

Do takiego rodzaju katalogu - muzeum „rzeczy niepojętych" należały, sytuujące się w okolicach widowisk cyrkowych - widowiska typu side show - muzeum żywych osobliwości, miejsce wydzielone dla freaków.

W side show pokazywano ludzi o niecodziennych umiejętnościach lub niecodziennym wyglądzie – z reguły o zdeformowanym ciele lub ciele odbiegającym od estetycznych i społecznych norm, pół – zwierzęce, pół-ludzkie; często pokazywano kobiety. Za pewną opłatą kurtyna wydzielonego gabinetu szła do góry, a za nią siedział człowiek-słoń, kobieta-syrena, bliźnięta syjamskie, kobieta z brodą, połykacz miecza lub ognia, siłacz, kontorsjonistyka na stole, goryl, kobieta wytatuowana, naturalny kanibal, gigant lub liliput, hipnotyzer krokodyli, kobieta-pająk, ciało zmieniające płeć, człowiek o elastycznych spojówkach, małpy chodzące na szczudłach, człowiek wbijający sobie gwóźdź do nosa, iluzjonista, kobieta z Birmy o nienaturalnie długiej szyi, dzicy ludzie, kobieta na elektrycznym krześle i wiele innych istniejących i wymyślonych na potrzeby ciekawości ludzkiej, osobliwości przyrody, których zobaczenie miało być szokiem dla widza.

Wśród widowisk side show można wyróżnić:

- freak show, czyli pokazy ludzi urodzonych ze zdeformowanym ciałem lub ciałem nadzwyczajnym – giganci, karły, bliźnięta syjamskie, kobieta z brodą, ludzie bez nóg lub bez rąk, ludzie nadzwyczajnie owłosieni lub pokazy „made freaks" np. ludzi wytatuowanych

- widowiska ludzi o nieprzeciętnych umiejętnościach np. sztuczki magiczne, połykanie ognia lub miecza, rzucanie nożami, przekłuwanie ciała, wchodzenie na drabinę z noży, kontorsjonistyka

- pokazy ludzi pochodzących z grup etnicznych

-pokazy egzotycznych zwierząt lub zwierząt o nieprzeciętnych umiejętnościach np. koń, który umie liczyć, czytać i pisać

Side show było zwykłym aktem ekspozycji obiektu, przeważnie ludzkiego ciała, na ciekawskie spojrzenia widzów. Obiekt wystawiany zazwyczaj milczał. Opowiadaniem niezwykłej historii obiektu wystawianego (będącego rodzajem rymowanego pamfletu o obiekcie lub informacji o znaczeniu naukowym obiektu oraz cytowania opinii osób, które obiekt widziały) zajmował się naganiacz publiczności, mistrz ceremonii hipnotyzujący swoją mową i pobudzający ciekawość wśród potencjalnych widzów. Odsłonięcie kurtyny było zwieńczeniem jego wcześniejszej mowy; wystarczał sam żywy, choć milczący obiekt; spojrzenia widzów wlepione w niego, oceniające, ich reakcje, komentarze, pytania do obiektu… Ten rodzaj widowiska daleki jest od karnawałowego współuczestnictwa, tworzy barierę, podziały, spojrzenie staje się wartościującym ocenianiem w kategoriach obcy, inny, dziki, nieludzki, nieswój. To, co można było zobaczyć za kurtyną side show było obrazem ludzkiego strachu, pożądania (posiadania pewnych nadludzkich umiejętności), władzy (to, co dzikie zostało ujarzmione i mogę przyglądać się temu bezpiecznie z bliska) oraz głupoty i naiwności (ludziom pokazywano często nonsensowne obiekty np. chłopca z dynią zamiast głowy, w których istnienie wierzyli). Wizerunki prezentowanych freaków można było zakupić na pamiątkę.

Widowiska o podobnym charakterze publicznej ekspozycji, ale „naukowo umotywowane", pokazywano w szpitalach, np. w Salpetriere, gdzie, co tydzień odbywały się pokazy objawów „klaunady histerycznej" u pacjentek szpitala, dla

męskiego grona artystów i naukowców, prowadzone przez lekarza tego szpitala – J. M. Charcot.

„Kultura popularna XIX wieku związana była z systemami rozrywkowymi przybierającymi formę rozbudowanych konglomeratów atrakcji, zwanych ogólnie programami. Ówczesny show-biznes łączył w jednej, niesłychanie pojemnej formule widowiska różnorodności, najrozmaitsze typy prezentacji: akrobatów, magików, wędrowne menażerie, teatry psów i małp, pokazy atletów, szopki mechaniczne, muzea medycznych fenomenów i gabinety osobliwości – zwane czasami z odwołaniem do sztafażu naukowego Muzeami Higieny i Anatomii, a także pokazy zabawek optycznych i demonstracje obrazów – począwszy od latarni magicznej, steroskopu, fotoplastykonu, na panoramie i kinematografie kończąc. Nadrzędną zasadą estetyczna przy tworzeniu tych pokazów było zorganizowanie różnorodnych numerów w spektakl atrakcji (...) atrakcja mogło być wszystko, co nowe, osobliwe, monstrualne, zdumiewające, wszystko, co mogło przyciągnąć uwagę szerokiej publiczności. (...) widowiska tego rodzaju nie zakładały odbioru zdystansowanego, estetycznej kontemplacji właściwej kulturze wysokiej. Operowały raczej tym, co Tom Gunning odnośnie do wczesnego kina nazwał estetyką zdziwienia"[24]

Zadziwianie widza staje się wartością nadrzędną cyrku i prezentowanych w nim numerów. Prowodyrem obowiązującej estetyki cyrkowej staje się model cyrku amerykańskiego, w którym dzieje się dużo (cyrki wieloarenowe pokazujące naraz wiele numerów), szybko (numery ujęte w kilkominutowe entree, szybkie zmiany numerów), tanio (widowiska dla mas, wykorzystywanie reklamy, stosowanie strategii promocji) i wszystko (wiele atrakcji w kilku namiotach – menażeria, freak show i spektakl cyrkowy w jednym bilecie wstępu). W widowisku masowym widz traktowany jest masowo, niknie w ilości atrakcji, traci uprzywilejowane miejsce i znaczenie.

[24] Biskupski Łukasz, „Narodziny kina z ducha varietes", DIALOG 1/2013



Fot. Wytatuowana kobieta – ciekawostka prezentowana w wiktoriańskich widowiskach freak show.

2.2.ŻOŁNIERZE i KLAUNI ZAKŁADAJĄ CYRK : militarno - klaunowy i arystokratyczno-jarmarczny charakter cyrku nowożytnego

Widowisko będące nowym rodzajem rozrywki, którą później nazwano cyrkiem[25] pojawia się w Anglii w 1782 roku za sprawą porucznika Philipa Astleya. Astley zaczął

[25] Astley swoje widowiska nazywał Teatrem woltyżerki, a nie cyrkiem. Nazwy 'cyrk' użyła dopiero rodzina Franconich, która przejęła paryski amfiteatr Astleya w czasach rewolucji francuskiej, kontynuowała pokazywanie tego typu widowiska we własnym Cirque Olympique Franconich w Paryżu. (za: Bogdan Danowicz, „Był cyrk olimpijski…", ISKRY 1984)

od popisów woltyżerki konnej na przywłaszczonym placu[26] zbierając w ten sposób „do kapelusza" na stworzenie własnej szkoły jeździeckiej. Tego typu procedery nie były w czasach Astleya niczym wyjątkowym. Woltyżerka konna była bardzo popularna w II połowie 18 wieku, wielu brytyjskich żołnierzy po powrocie z wojny otwierało szkoły woltyżerki, oraz stawało się showmenami pokazując publicznie sztuczki na koniach w swoim wykonaniu. Pokazy odbywały się na przestrzeni kręgu otoczonego przez widzów – ze względu na wykorzystywane konie oraz ze względu na dobrą widoczność z każdego miejsca widowni. Astley za dnia uczył arystokrację jazdy na koniu, a wieczorami jako showmen pokazywał szerokiej publiczności sztuczki na tymże koniu. Jego drewniany Riding House prosperował z sukcesem dwa lata, po czym do swojego solowego pokazu zaprosił klauna[27]. Zaproponował tym samym nową formę rozrywki. Teatr Woltyżerki, nazwany później cyrkiem. Tak w kooperatywnie żołnierza i klauna powstał nowożytny cyrk, który w krótkim czasie odniósł komercyjny sukces.

W „cyrku" Astleya, a właściwie w Królewskim Amfiteatrze Sztuk, pokazywano woltyżerkę konną i klaunowe pantomimy. Woltyżer był herosem, który potrafił ujarzmić konia i wykonywać na nim lub na kilku koniach niebezpieczne ewolucje, klaun był nieudolnym akrobatą, któremu owe sztuczki nie wychodziły.

„Repertuar Amfiteatru Królewskiego zespalał znane dotychczas z pokazów jeździeckich lub z bud jarmarcznych numery i triki w nową całość artystyczna. Natomiast pantomimy dzięki udziałowi koni i jeźdźców cyrkowych nabrały niespotykanego przedtem rozmachu i ekspresji. Często też gloryfikowały one wojsko i jego dowódców"[28].

Nowy typ widowiska wymagał nowego miejsca prezentacji. Budynek cyrku Astleya był połączeniem architektury teatralnej i architektury „riding house" - wzorowany był na teatrze elżbietańskim, uzupełniony o arenę – krąg o średnicy 13m dla popisów woltyżerki. Taki typ przestrzeni wyrósł również z potrzeb czysto technicznych – pokazy woltyżerki konnej wymagały okrągłej areny, o określonej średnicy (ze względu na właściwie działającą podczas wykonywania pewnych trików siłę odśrodkową).[29]

---

[26] Biografia Astleya owiana jest legendą i cudownymi zbiegami okoliczności. (za Rupert Crooft-Cooke, Peter Cotes, „Świat cyrku", Państwowy Instytut Wydawniczy, 1986)
[27] Klaun był wtedy głównym charakterem pantomim-przerywników w teatrze angielskim, obok występów innych saltimbanków, których dopiero David Garrick wyrzucił z „domu" Szekspira. (http://www.circopedia.org/Philip_Astley)
[28] Danowicz Bogdan, „Był cyrk olimpijski…", ISKRY 1984
[29] Ibidem.

„Ta przestrzeń prezentacji w zamkniętym pomieszczeniu i za opłatą pomogła stworzyć nowe ramy dla tego typu nowych praktyk i zidentyfikować, skrystalizować tę nową praktykę. Integracja figury komicznej i ludowej, jaką jest klaun pozwoliła na teatralizację zabaw wojskowej woltyżerki. Inscenizacja i teatralizacja sprawiły zaś, że tego typu praktyki stały się rozpoznawalne jako osobne widowisko, forma spektaklu miejskiego. Model teatru angielskiego Astleya przeniósł się do innych krajów (...). Po militarnych korzeniach cyrku pozostały w cyrku klasycznym: arena okrągła o średnicy 13 metrów, wszechobecny kolor czerwony, fanfary wojskowe, uniformy ludzi cyrku, konie i akrobacje na nich"[30].

Korzenie cyrku mają charakter militarny i ludowy, łącząc w sobie pokazy żołnierskiego treningu, odwagi i dyscypliny z postacią klauna związaną w kulturze ludowej ze śmiechem i odwracaniem porządku społecznego. Dwie skrajne figury, działające z pozoru w przeciwnych kierunkach, służące przeciwnym celom – porządek i burzenie porządku, powaga i śmiech. Cyrk od podstaw pełnił rolę łamania barier, podziałów społecznych – w każdym bądź razie może pełnić taką funkcję. Dzięki temu połączeniu cyrk sięgał do różnorodnej publiczności – arystokratycznej i jarmarcznej, jednak docelową publicznością Astleya była jednak arystokracja (umiejętność jazdy konnej świadczyła o przynależności do wyższej klasy, stąd zainteresowanie arystokracji popisami Astleya).

Stopniowo widowisko Astleya wzbogacane było o inne atrakcje – m.in. powietrznego gimnastyka na trapezie. To połączenie popisów woltyżerki konnej, klaunady w postaci pantomimy oraz powietrznego trapezu wyznaczy późniejszy kierunek rozwoju cyrku, charakteryzujący się jak widowisko wirtuozerią wykonania, wyczynowością oraz wystawianiem ciała na niebezpieczeństwo[31].

W drugiej połowie XIX wieku wykrystalizował się charakter cyrku znany do dziś – okrągła scena, występy sezonowe, program varietes – numery pokazywane niezależnie od siebie, tresura dzikich zwierząt, latający trapez, żonglerka, numery ekwilibrystyczne, taniec na linie, obok tego około-cyrkowe side show – wystawy osadników kolonialnych i fenomenów natury. W ciągu kolejnych dwustu lat spektakl cyrkowy poszerzał się o kolejne numery i nowe technologie. Cyrk rozprzestrzeniał się po całej Europie i

[30] J.M.Guy, Julien Rosenberg, "Esthetiques du cirque contemporain", Hors Les Murs 2007
[31] Jacob Pascal, „Cirque: un art a la croisee des chemins", Gallimard 2001

Ameryce. To, co niebezpieczne i niecodzienne przyciągało widzów, więc program cyrku serwował tego typu atrakcje.

„Równocześnie demonstrowano w wielu budach jarmarcznych wszystkie najnowsze wynalazki mechaniki, fizyki, chemii i optyki jako numery czarodziejskie"[32].

Emmanuel Wallon[33] twierdzi, że czyste formy sztuk widowiskowych nie istnieją, że sztuki widowiskowe zawsze wpływały na siebie nawzajem. Cyrk pojawił się jako sztuka autonomiczna w XVIII wieku (podobną drogę przeszedł taniec). Cyrk od zawsze posiadł szczególne właściwości wchłaniania, przywłaszczania wszystkiego, co jest inne i obce. Zaczął się od konia, który stał się jego emblematem, a wchłonął inne techniki sztuk widowiskowych – postury baletu, muzykę klasyczną, numery proponowane przez artystów (ich rytm i ćwiczenia fizyczne), kostiumy wojskowe (od żołnierza Astleya) i gimnastyczne (od gimnastyka powietrznego Leotarda), wojskowy wystrój, przestrzeń kręgu – „riding ring" jako fundamentalny komponent spektaklu.

Na przełomie XIX i XX wieku cyrk stał się komercyjną firmą kierowaną przez przedsiębiorców rodzinnych – producentów spektakli, zatrudniających numery do programu swojego objazdowego cyrku. Podróżujące przedsiębiorstwa cyrkowe tworzyły dynastie – Fratellini, Zavatta, Gruss, Bouglione, Chiarini, Ciniselli, Salamońscy, Rancy, Amars. Poszczególnych technik cyrkowych uczono się w obrębie rodów cyrkowych, tę wiedzę przekazywali w sekrecie rodzice swoim dzieciom. Stolicą cyrku światowego stał się Paryż, w którym funkcjonowały trzy stałe cyrki – Cyrk Letni zwany Cyrkiem Napoleona, Cyrk Zimowy oraz Fernando, późniejszy Medrano. Innymi rodzajami widowisk w tym czasie są w dalszym ciągu menażerie i gabinety osobliwości, szczyt imperiów kolonialnych, ciekawość europejczyków dotycząca egzotyki, dzikich ludzi i zwierząt przyniosła fortunę rodzinom cyrkowym, które zaspokajały te potrzeby pokazując je publicznie za pieniądze.

Trudno mówić o bezpośrednim odnoszeniu się cyrku klasycznego do tradycji cyrku modernistycznego Astleya, termin cyrk tradycyjny (klasyczny) narodził się w momencie narodzin cyrku nowego, żeby podkreślić opozycję estetyczną obu zjawisk. Mimo wszystko pewne elementy cyrku Astleya są obecne w cyrkach tradycyjnych po dzień dzisiejszy.

---

[32] Danowicz Bogdan, „Był cyrk olimpijski…", ISKRY 1984

[33] Wallon E., Hodak-Druel Caroline, „Le cirque au risque de l'art", Actes Sud Papiers, 2002

A więc:

-połączenie ze sobą różnych tradycji performatywnych – woltyż konny o korzeniach militarnych oraz akrobatyka i klaunada o korzeniach ludowych, jarmarcznych

- okrągła scena (arena o średnicy 13m) tzw. pista, arena, na której występują artyści cyrkowi

- występy sezonowe

- cyrk varietes (niezależne numery prezentowane na tej samej arenie obok siebie)

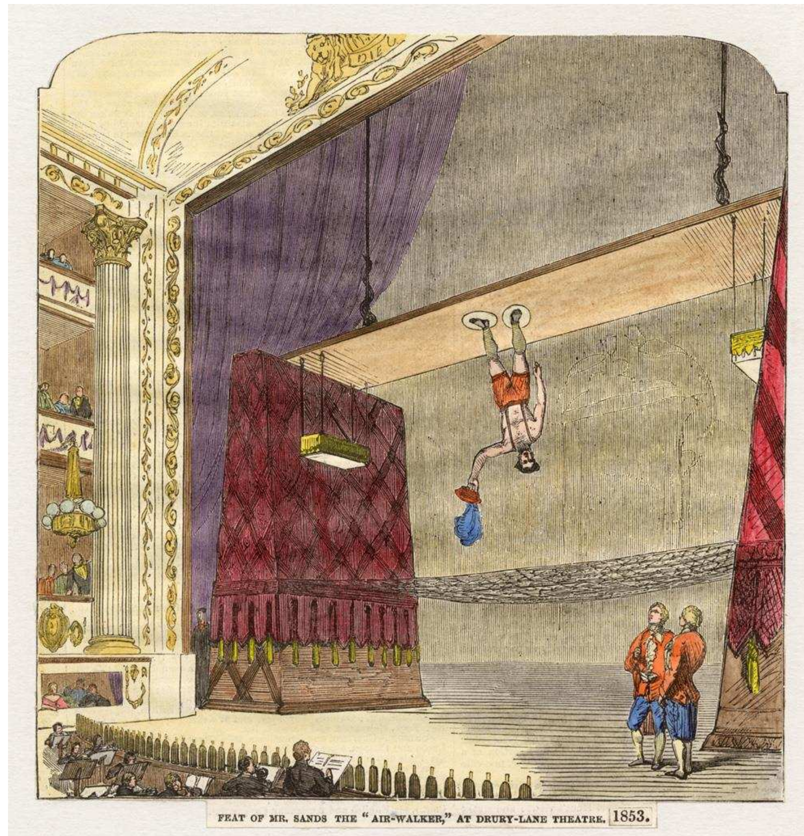
-wojskowa estetyka (kostiumy, muzyka, parada, pompatyczny charakter, kolory: czerwień, złoto i ghaki, orkiestra dęta)

-postać klauna

-woltyżerka konna, jako numer ekskluzywny



Fot. Amfiteatr Astleya



Fot. Popisy, jakie można był zobaczyć w teatrze Drury-Lane

2.3. DWA MODELE CYRKU, które wpłynęły na wykrystalizowanie się formy cyrku tradycyjnego.

I.CYRK AMERYKAŃSKI

„There's a sucker born every minute!"

Phineas Taylor Barnum

Cyrk amerykański to cyrk showmanów, kolosalnych spółek, przedsiębiorczych impresario, geniuszów reklamy. Legendą i wzorem jest "Barnum and Bailey, The

Greatest Show on Earth". W 1907r. wykupili go bracia Ringling i do tej pory „Ringling Bros. Circus, Barnum and Bailey" jest największym cyrkiem w USA.

Barnuma nazywano księciem oszustwa. Zaczął od pokazywania za pieniądze Murzynki Joice Heth, która miała podobno 160 lat i znała szczegóły z życia Washingtona i jego rodziny, co oczywiście było kłamstwem, do którego Barnum sam się przyznawał – włączając świadomie prasę w całą dyskusję, ale ludzie i tak przychodzili, żeby to sprawdzić na własne oczy. Innym razem – już jako właściciel cyrku „Grand Scientific and Musical Theatre" pomalowany na czarno zastępował śpiewającego Murzyna, podobno bisował. W 1842 otworzył „American Museum" – wystawę żyjących ludzkich osobliwości.

„Barnum pokazywał żywe posągi, pracowite pchły, kuglarzy, uczone psy, tancerzy na linie, automaty, albinosów, grubasów, olbrzymów, Cyganów, brzuchomówców, maszyny tkackie, modele Dublina, Paryża i Jerozolimy, dmuchanie szkła oraz dioramę obrazującą akt stworzenia, potop i burze na morzu"[34].

Następnym przedsięwzięciem było założenie Barnum's Great Moral Show, które połączył potem z cyrkiem Baileya pod nazwą „Barnum and Bailey, The Greatest Show on Earth" – „największy, najwspanialszy instytut rozrywki na świecie". Był to cyrk z 3 arenami i 2 scenami pomiędzy nimi, 2 menażeriami w 2 namiotach, poza tym posiadał osobny namiot – muzeum na prezentacje osobliwości natury, rzymski hipodrom i scenę gier olimpijskich, – co łącznie dawało 8 monstrualnych widowisk w cenie jednego biletu, jak reklamował na plakacie Barnum. Barnum na plakatach reklamowych swojego show zwykł podawać kapitał swojej firmy oraz wynagrodzenie za dzień pracy swoich performerów, którzy za ogólną permanentną gotowość do popisu dostawali niemałe wynagrodzenie. Barnum z premedytacją wykorzystywał magię promocji, siłę prasy, słowa i reklamy. Zdobył sławę i majątek na ludzkiej ciekawości i głupocie, stał się legendą i wzorem do naśladowania dla przyszłych przedsiębiorców, impresario, menagerów i specjalistów od public relations.

U Barnuma można było zobaczyć dosłownie wszystko – i ludzie w to wierzyli. Jego areny pokazywały każdą nowość technologiczną i etniczną. Tzw. „combined shows"

---

[34] Croft-Cooke Rupert, Peter Cotes, „Świat cyrku", Państwowy Instytut Wydawniczy 1986

Barnuma nie były tylko prezentacją numerów cyrkowych, pokazywano tam widowiska składające się na (pompatycznie nazwany przez Barnuma) „etnologiczny kongres”: mniejszości etniczne i fenomeny fizjologiczne; kolosalne menażerie i cyrki – dżungle: egzotyczne zwierzęta, tańczące lwy i muzykalne osły, treserów „dzikich bestii”, niedźwiedzie na rowerze, narciarzy – dziki sport ze Skandynawii; oraz osobne numery czyli to co jednostkowe, niepowtarzalne i wyjątkowe, zaprawione sentymentalną opowieścią: jedyna na świecie kobieta – klauna, pierwszy urodzony w USA słoń, a potem żyrafa oraz jedyny człowiek, który przeżył wybuch wulkanu. Oprócz tego pokazywano inscenizacje tematyczne – np. w stylu antycznym lub arabskim, inscenizacja karnawałowe w wodzie, ruchome tableau i spektakularne parady. Barnum potrafił zrobić pożądaną przez wszystkich gwiazdę ze wszystkiego – od operowej divy po słonia. Słoń Jumbo jest jednym z najsławniejszych obiektów oglądanych u Barnuma – wykupił go z brytyjskiego ZOO za 10 tysięcy dolarów, gdy Jumbo zdechł potrącony przez lokomotywę, wystawiał na pokaz jego szkielet i słonia-wdowę po Jumbo.

Cyrk amerykański wzorowany jest na show Barnuma – kilka scen, na których symultanicznie dzieją się numery, multiplikacja obrazów, ceremonia zwielokrotniona, turbulencja kolorów, dźwięków i słów „mistrza ceremonii – naganiacza tłumu do kupna biletu”, turbulencja rytmów, ras etnicznych zwierząt i ciał wg zasady „szybciej, więcej, mocniej”, na kolorowych afiszach teksty „ najniebezpieczniejsze ewolucje”, „na granicy śmierci”, „najbardziej przerażające i mrożące krew w żyłach show”, „show z każdego zakątka świata na jednej scenie”, 40 tygrysów w jednej klatce wystawionych przed oczy widzów, człowiek próbujący pokonać naturę, masy ciał ludzkich wystawionych na niebezpieczeństwo dla zaspokojenia ciekawości głupków, 100 klaunów na jednej scenie z różnych zakątków świata. Permanentne show, które nie ma swojego początku ani końca. Jak współczesna telewizja. Cyrk Barnuma mógłby być dzisiaj rodzajem inscenizacji informacji zawartych w prasie brukowej, operującej estetyką sensacji, erotyzmu, sentymentalizmu i teorii spiskowych.

Barnum przypomina w pewien sposób cyrki rzymskie – na tamtych arenach jeździły powozy z klownami i parady extravaganzas, pokazywano dużo śmierci, zwierzęta i ludzi na tej samej arenie, masy ciał, litry krwi, wrzeszczące tłumy. Ale widza też traktowano masowo. Multiplikacja punktów obserwacji, wiele rzeczy dziejących się jednocześnie, ogromne areny, nie zawsze można wszystko dobrze zobaczyć. Jeśli cyrk poprzez swoją prostotę koncepcji jest symbolem zobaczenia wszystkiego, kontekst

amerykańskiego cyrku, który multiplikuje punkty obserwacji podważa ten przywilej widza. (Jacob, pre-synthese) Widz frustruje się, bo nie jest już uprzywilejowany. Spojrzenie staje się aktem agresji. Aktor wystawia siebie, swoje ciało na niebezpieczeństwo. Na ocenę. Widzowie chcą krwi, ofiary. A same numery jaki mają charakter? Czysto ekshibicjonistyczny: brutalny konkurs numerów, dzika walka o supremację, afirmacja szybkości i agresji, szaleństwo pokonywania, przezwyciężania siebie i rywali, popis ekstremalnej witalności, dla ciekawości i przyjemności widza, dla jego voyeryzmu, oceny, okrucieństwa wzmaganego przez amplifikację numerów i możliwości. Kwintesencja numeru zawarta jest w kilku minutach. Trzeba być gotowym na zawołanie za kulisami. Widz konsumuje. Na tej formie cyrku amerykańskiego powstał galaktyczny Disney – idealny świat, bez prawdy, bez śmierci, obsesja różnorodności[35].

Gigantyczne "Barnum & Bailey Greatest Show On Earth"[36] podróżowało pociągami, wielkie namioty cyrkowe, widowiska były kombinacją numerów cyrkowych, zwierzęcej menażerii i wystawy freaków. Jego formę, po wizycie Barnuma w Europie, zaadoptowały europejskie cyrki w XX wieku, które do tej pory były głównie teatrem woltyżerki. Obok cyrku Astleya, wzorem dla estetyki i charakteru cyrku tradycyjnego w Europie, stał się właśnie cyrk amerykański w postaci show Barnuma.

A więc:

- supremacja numerów niebezpiecznych, brutalnych, agresywnych, o dużym stopniu ryzyka, zagrażających życiu performerów

- ekshibicjonistyczny charakter numerów, czysty popis ujęty w kilkuminutowe ramy „the best of"

- charakter rywalizacji, konkursu, walki, współzawodnictwa, udowadniania swoich możliwości

-dramaturgia numeru i programu wg zasady „szybciej, więcej, mocniej"

- charakter varietes (podobnie u Astleya)

-widz traktowany masowo

[35] Jacob Pascal, „Cirque: un art a la croisee des chemins", Gallimard 2001
[36] W latach 1897-1902.

-sposób promowania show, słownictwo reklamy – najlepszy, największy, jedyny, niepowtarzalny itp.

- cyrk miejscem innego świata, kolorowego, uśmiechniętego, pełen nadludzi, dzikich zwierząt i klaunów mieszkających w jednej przestrzeni, bez strachu, cierpienia i śmierci, jak „Disneyland”

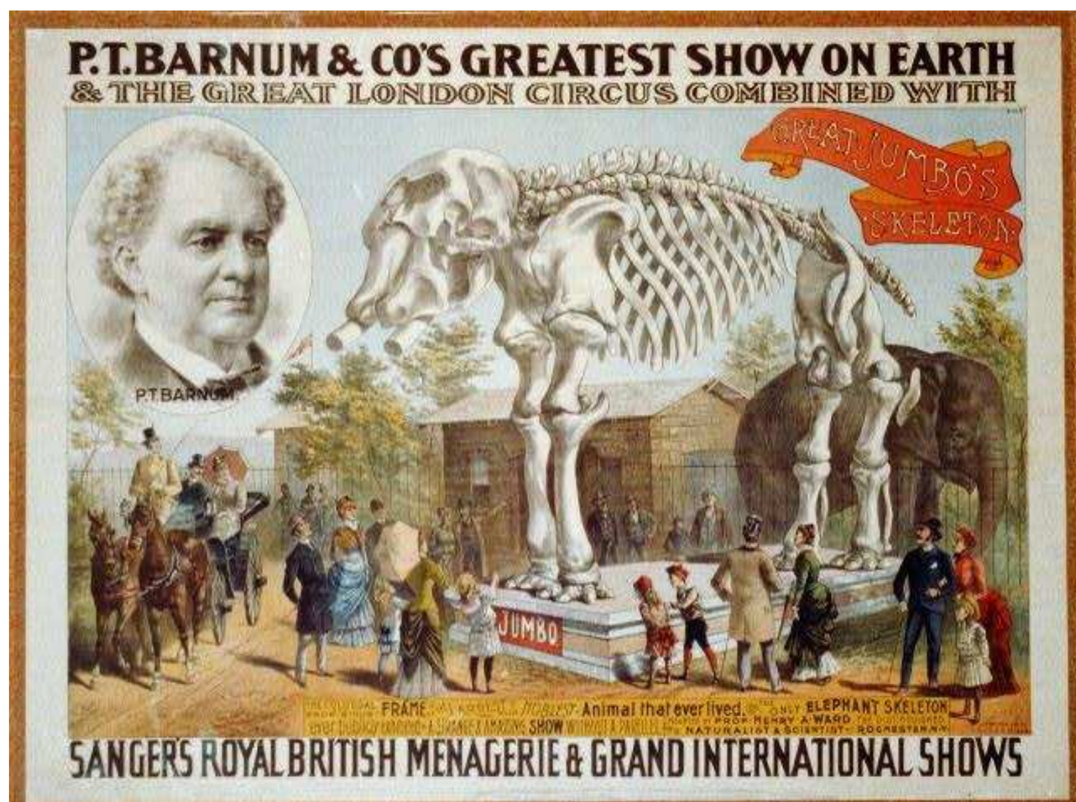
-dzikie zwierzęta, a zwłaszcza słoń są gwiazdami cyrku

-międzynarodowy zespół, performerzy i zwierzęta z różnych stron świata (poza podziałami granic państwowych, rasowych, gatunkowych, płciowych i innych)

- używanie namiotu cyrkowego – mobilnej przestrzeni dla prezentacji show, podróżny charakter cyrku (cyrki europejskie były wcześniej cyrkami stałymi) za sprawą Joshuah Purdy Brown, który w 1825r pokazał pierwszy spektakl pod namiotem cyrkowym

-przedstawienia cyrkowe grane na peryferiach miast

-parady cyrkowe jako żywe reklamy, przedsmak prawdziwego show w namiocie

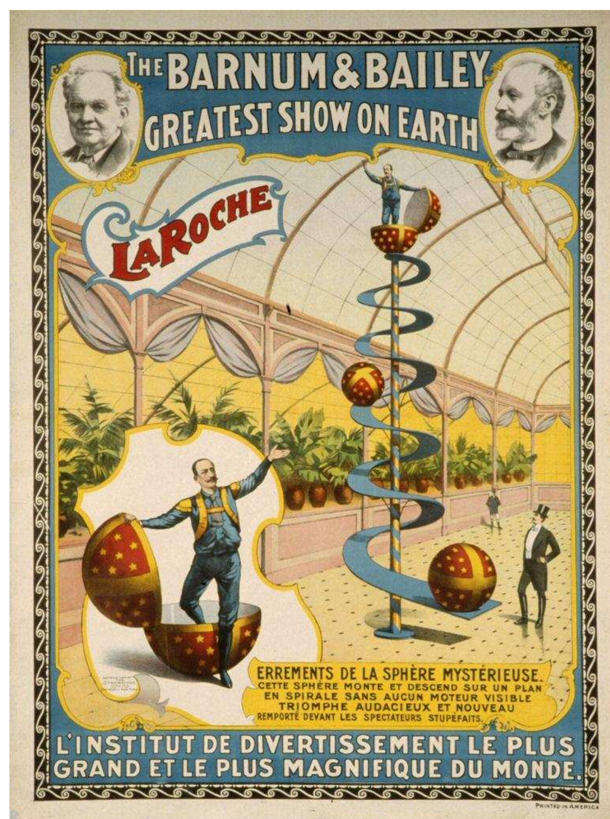



THE BARNUM & BAILEY GREATEST SHOW ON EARTH
20 MAD-CAP MERRY-MAKERS, GROTESQUE BUSY-BODIES & QUAINT ANIMAL COMEDIANS, IN A HODGE-PODGE OF QUEER ANTICS.


P.T. BARNUM
J.A. BAILEY
THE BARNUM & BAILEY GREATEST SHOW ON EARTH
FIRST TIME IN AMERICA MADAME OLYMPIA DESVALL'S NEW, NOVEL ACT. MOST WONDERFUL HORSES AND GREATEST ACTING DOGS EVER SEEN, COMBINED IN A PERFORMANCE OF PEERLESS PERFECTION.


THE BARNUM & BAILEY
GREATEST
SHOW ON EARTH
CAPT. CARL HOWELSEN
SKI SAILING
THE PERILOUS SCANDINAVIAN WINTER SPORT
IN ALL ITS WILD AND WONDROUS DARING
FRIGHTFUL FALCON FLIGHTS ON SKIMMING SKEES
BY CAPT. CARL HOWELSEN,
WHO AT A SINGLE BOUND COVERS A DISTANCE OF OVER SEVENTY FIVE FEET AND
SPANS A YAWNING, DEATH-INVITING CHASM. AN ACT OF A THOUSAND THRILLS, SEEN
FOR THE FIRST TIME THIS SIDE OF NORWAY'S SNOW-CAPPED PEAKS.


BARNUM UND BAILEY
GRÖSSTE SCHAUSTELLUNG DER WELT
WAHRHEITSGETREUE BILDER
DER
NEUEN KUNSTSTÜCKE
UND BEINAHE ANS WUNDERBARE
GRENZENDEN VORSTELLUNGEN
EINER UNÜBERTREFFLICHEN TRUPPE
VON GEÜBTEN JAPANISCHEN
HERREN & DAMEN AKROBATEN
GRÖSSTES, BESTES, GROSSARTIGSTES VERGNÜGUNGS-UNTERNEHMEN AUF DER ERDE



Fot. Plakaty reklamowe The Greatest Show on Earth Barnuma i Baileya





Fot. Side Show w Ringling Bros - plakaty reklamujące show, oraz zespół na zdjęciu jubileuszowym

II.CYRK ROSYJSKI

Cyrk rosyjski służył propagandzie ideologii komunistycznej w krajach tego bloku, artysta cyrkowy miał za zadanie pokazywać moc i dumę państwa ZSSR na świecie, potwierdzając jego siłę ekonomiczną i polityczną oraz inne zalety[37]. Cyrk miał w pewien sposób wizualizować ideologię ZSSR – piękne, umięśnione i uśmiechnięte ciała potrafiące zdziałać cuda w pracy zespołowej. Rząd komunistyczny widział w cyrku rozrywkę dla ludu, sztukę proletariatu.

„Chcemy być najlepsi i robić rzeczy niemożliwe”[38] – słowa Golovko z grupy „Żurawie”- słynnych radzieckich latających akrobatów powietrznych

Wraz z rewolucją październikową władze radzieckie znacjonalizowały cyrki i ustanowiły program rozwoju sztuk cyrkowych – bez precedensu w Europie. Cyrk otrzymywał dotacje od państwa i otrzymał oficjalny status sztuki wysokiej, na równi z

[37] Propagandowy charakter cyrku radzieckiego obrazuje równie propagandowy, melodramatyczny film „Tsirk” z 1936 roku, reż. Grigori Aleksandrov
[38] Artykuł: www.people.com/people/archive/article/0,,20114527,00.html

teatrem, operą i baletem. W 1927 powstała pierwsza Szkoła Sztuki Cyrkowej w Moskwie, w której głównie nauczano gimnastyki, wysoki poziom techniczny rosyjskich gimnastyczek był prezentowany od lat 50 na światowym tournee (rosyjscy artyści występowali pod nazwą Narodowy Cyrk Moskiewski). W 1971 roku inaugurowano Moskiewski Cyrk Narodowy (mógł pomieścić 3400 osób, przedstawienia grano codziennie po dwa razy), instytucjonalną przestrzeń z możliwością prezentacji numerów powietrznych, m.in. latającego trapezu, numerów wodnych oraz pokazów cyrkowych na lodzie. Każde większe miasto posiadało własny, stały budynek cyrkowy.

Cyrk rosyjski inspirował się folklorem, sięgał do tradycji własnej kultury i technik cyrkowych z niej wyrosłych – klaunada, żonglerka, akrobatyka, kontorsje, numery ze zwierzętami, głownie z tresowanymi niedźwiedziami, które potrafiły zrobić wszystko – od ssania butelki z mlekiem po jazdę na rowerze w spódnicy po zawieszonej w powietrzu linie.

Numery cyrkowe miały narracyjny charakter, zorientowane były w kierunku tańca i choreografii solowej lub zespołowej. Numery zbudowane były wokół konkretnego wątku dramaturgicznego, wykorzystywane ćwiczenia gimnastyczne posiadały dramaturgiczny sens. Umiejętności cyrkowe służyły do opowiadania tradycyjnych legend (podobnie jak w tradycyjnych widowiskach krajów azjatyckich przedstawiające sceny mityczne), o prostej dramaturgii (w co włączona była praca ze światłem scenicznym, muzyką, kostiumem, a przygotowaniom towarzyszył choreograf, reżyser). Grupa „Żurawie" występująca na trapezie latającym przedstawiała balladę ludową o poległych żołnierzach, których dusze wzleciały z pola bitwy zamienione w żurawie – ubrani w białe kostiumy, wykonujący ewolucje w powietrzu, oświetlenie światłem stroboskopu, z dużą ilością dymu na scenie, artyści cyrkowi – żołnierze na dymiącym polu bitwy[39].

"The piece is not just about soldiers dying on the battlefield. It's about world unity. The feeling is that either mankind will fly as a flock or crash as a flock"[40].

Produkcją spektakli cyrkowych od lat 50 zajmowała się Organizacja Centralna Cyrków Radzieckich – Soyuzgocirk, która w sumie wyprodukowała 44 spektakle, 700 numerów,

[39] Fragmenty: http://www.youtube.com/watch?v=ajn0wUKXv60
[40] Artykuł: www.people.com/people/archive/article/0,,20114527,00.html

zbudowała 70 budynków cyrkowych, w których prezentowano kilkugodzinne spektakle cyrkowe dla ludu, na jednej arenie, opowiadając legendy ludowe[41].

Na całym świecie znany jest niewiarygodny poziom techniczny rosyjskich akrobatek, w szkołach kładziono nacisk na rozwijanie techniki i fizyczność artystów - sportowców, ale nie na ich zdolność do tworzenia. Zawód artysty cyrkowego, dającego rozrywkę dla proletariatu, był wysoko ceniony, gwarantował stały etat, zaplecze techniczne do pracy i specjalne „benefity życiowe", przeznaczone dla elity politycznej, od państwa – od wygodnego domu i opieki dla dzieci po możliwość podróżowania…. Ale stawiał ograniczenia twórcze w sensie politycznym. Studenci nie mieli wolności, nie byli decyzyjni. Studentów się sprzedawało i kupowało. Pracowali na zasadach kontraktu – za bycie najsilniejszym, najpiękniejszym, najlepszym w danej dziedzinie[42].

Estetyka cyrku radzieckiego dominowała w cyrku światowym do połowy lat 70, wraz z estetyką cyrku amerykańskiego. Jej echa w postaci kolorowych, etnicznych kostiumów i muzyki oraz narracyjnego charakteru prezentacji numerów, można zobaczyć we współczesnych produkcjach kanadyjskiego Cirque du Solei, który buduje spektakle wokół określonego wątku tematycznego, często fantastycznego, opowiadając historię za pomocą technik cyrkowych i uzasadniając ich użycie w stworzonej przez kostiumologów, choreografów i reżyserów jednolitej wizualnie i widowiskowej, bajkowej, mitycznej rzeczywistości.

[41] Jacob Pascal, „Pre-synthese sur l'evolution des arts du cirque", skrypt dla studentów CNAC we Francji
[42] Amerykański dokument telewizyjny "Inside the Soviet Circus" zrealizowany w 1988 roku przez National Geografic Specials, reż. Miriam Birch)





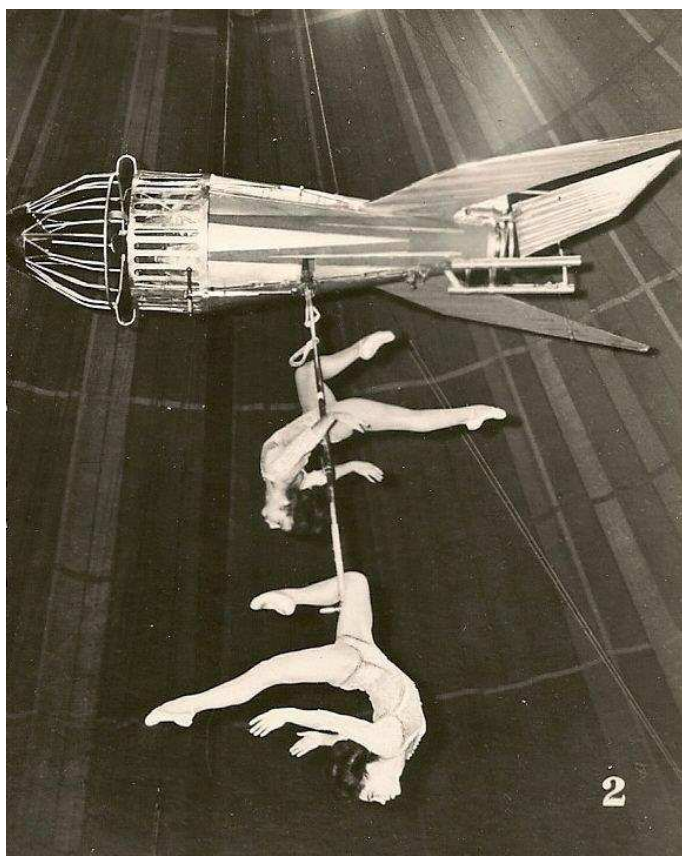
Fot. Kolorowe kostiumy artystów cyrkowych w Cyrku Nikulina


1


The Bohemian Blog



Fot. Budynki cyrkowe w Moskwie, Chisinau (Mołdawia) oraz w Tashkent (Uzbekistan)



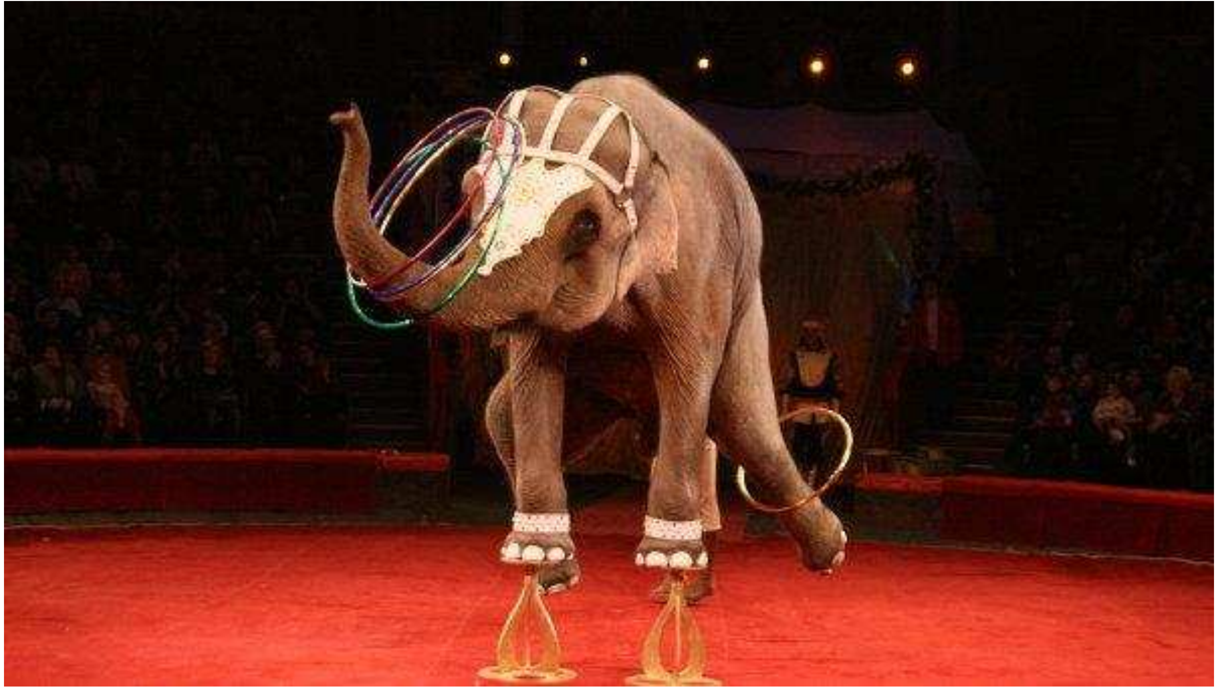
Fot. Cyrk w służbie propagandy, akrobatki powietrzne podwieszone do sputnika

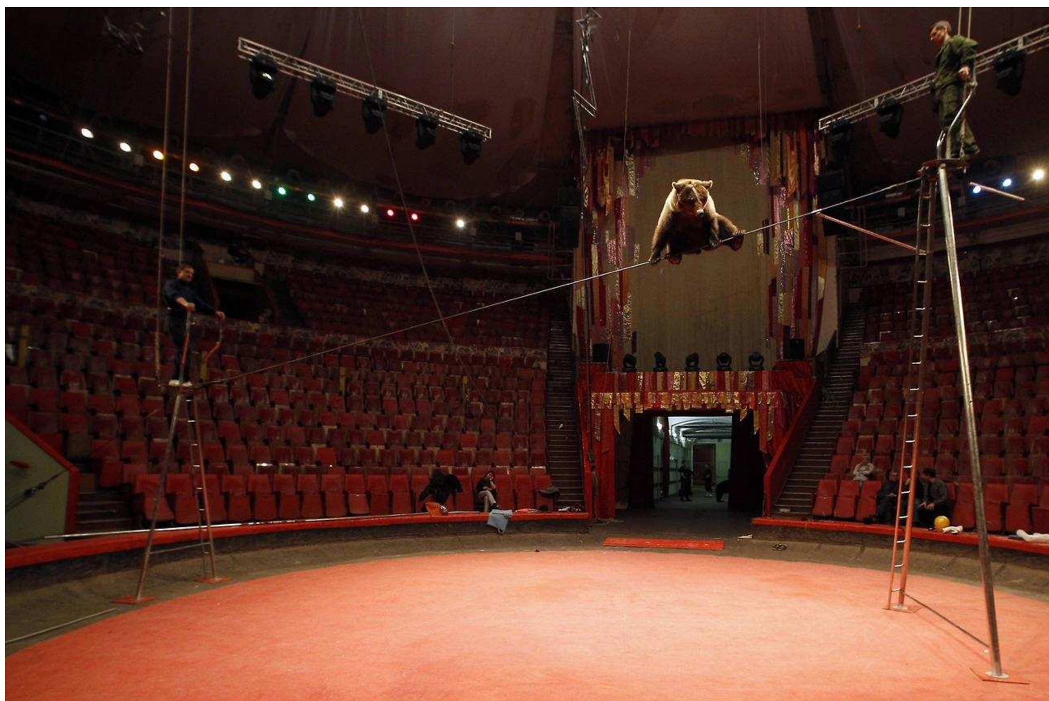





www.circusnikulin.ru







Fot. „Kiedy świnie umiały śpiewać, a niedźwiedzie tańczyć …” – zwierzęta cyrku rosyjskiego



Fot. Oleg Popov – klaun

3. METAMORFOZY CYRKU

3.1.TRADYCJA I BUNT – od cyrku tradycyjnego do nowego cyrku

Termin „cyrk tradycyjny" narodził się w momencie narodzin „nowego cyrku", żeby podkreślić opozycję estetyczną obu zjawisk. Na potrzeby definiowania nowego zjawiska zaczęto wskazywać na różnice pomiędzy cyrkiem tradycyjnym i nowym.

Zespoły „nowego cyrku" pojawiły się na przełomie lat 70 i 80 w Australii, Francji, Anglii, Kanadzie i Stanach Zjednoczonych. Były zjawiskiem swoich czasów, częścią przemian społeczno – kulturowo – politycznych. Pozostawały wciąż cyrkiem, ale odmienionym, w tym sensie nowym.

Za pionierów „nowego cyrku” uważa się m.in.: politycznie zaangażowany Circus Oz z Australii; francuskie zespoły i kolektywy: poszukujący źródeł cyrku - Cirque Bonjour Jeana - Baptista Thierree i Victorii Chaplin, Le Palais des Merveilles – zespół i spektakl Jules’a Cordiere („nowych saltimabanków” z premedytacją opuszczających teatry instytucjonalne), The Grand Magic Circus Jerome’a Savary, rewolucyjny cyrk z charakterem - Archaos, poetycki i wizualny Cirque Plume, Puits aux images przemieniony w Cirque Baroque, kanadyjski Cirque du Soleil; angielskie grupy: Ra-Ra-Zoo, NoFit State Circus i Suitcase Circus oraz amerykański Royal Lichtenstein Quarter-Ring Sidewalk Circus.

Na podstawie wybranych przykładów zespołów określanych, jako sztandarowe dla „nowego cyrku” postaram się odpowiedzieć na pytania:

Co nowego zaproponował każdy z nich?

Na czym polegało zerwanie z tradycją, bunt?

Dlaczego wybrali cyrk?

CIRQUE BONJOUR

„Cirque est un maniere de vivre ses reves, un etat d’esprit” / “Cyrk jest sposobem życia własnymi marzeniami, jest stanem ducha”

Jean- Baptiste Thierree

Rok 1971. Z wykształcenia aktor Jean-Baptiste Thierree oraz Victoria Chaplin, wnuczka sławnego Charliego Chaplina założyli autorski cyrk Bonjour. Ich cyrk był rodzajem projektu artystycznego o określonym celu i idei – stworzenie cyrku poszukującego[43] (cirque de recherche), sięgającego do źródeł cyrku, o charakterze malutkich podróżujących po prowincjonalnych miasteczkach cyrków, które spotyka się przypadkiem na drodze, a które w większości zaginęły. Stworzenie cyrku kreacji

[43] http://cirque-invisible.compositeur.net/

artystycznej[44] (cirque de creation) – z przemyślanymi, spójnymi, wypełnionymi treścią, ale nie pozbawionymi rozrywki spektaklami, ze szczególną uwagą położoną na inscenizację, muzykę, dekoracje, które powinny mieć znaczenie (każdy element spektaklu jest osobną kreacją) oraz z regularnymi próbami zespołu, których nie ma w cyrku – chcieli stworzyć prawdziwy pracujący ze sobą zespół, a nie zbiór indywidualności (jak do tej pory w cyrku). Stworzenie cyrku intymnego[45] (cirque d'intimite), o którym pisał francuski badacz cyrku – Tristan Remy:

„Le cirque d'intimite est le lieu de communications par excellence…Il y regne une atmosphere si confiante qu'on ne sent pas la difference entre l'acteur et le spectateur"[46].

Taki cyrk chcieli na powrót odnaleźć – cyrk intymny, miejsce bezpośredniej komunikacji w atmosferze święta. Cyrk nazywali rodzajem święta wspólnoty, święto chcieli ofiarować publiczności. Taka była idea – odnaleźć ideę cyrku, która została zagubiona – cyrk jako święto, w którym uczestniczy publiczność.

„C'est une sorte de fete que l'on propose aux gens. Cela n'a pas d'autres pretentions"[47]**.**

Założenia cyrku Bonjour:

„il s'agit d'inserer les divers numeros dans une historie, dans une trame, au lieu de se contenter d'une simple …juxtaposition de numerous. Bref, il s'agit essentiellment du cirque qui a ete perdue: celle d'une fete a laquelle participle le publique"[48]**.**

W spektaklu brała udział dwójka klaunów – jak nazywali siebie twórcy, przy czym porównywali siebie nie do klaunów tradycyjnych, ale filmowych – Chaplin, Keaton, Jerry Lewis oraz muzyk – Stephane Vilar, syn sławnego Jeana Vilara, twórcy festiwalu w Avignionie, na którym z resztą zaprezentował się Cirque Bonjour. Obecność cyrku na festiwalu teatralnym była wydarzeniem bez precedensu, z drugiej strony cyrk wpisywał się w pomysł Jeana Vilara, który chciał stworzyć rodzaj teatru popularnego i w program festiwalu prezentującego twórców poszukujących nowych środków wyrazu, wykraczających poza teatr.

---

[44] Ibidem.
[45] Ibidem.
[46] Ibidem
[47] Ibidem.
[48] Ibidem.

„Ce ne sont plus de clowns de force comme on les voit dans le cirque traditionnel, ils se raprochent beaucoup plus du clown de cinema"[49].

W spektaklu nie było zwierząt egzotycznych, bo takie zdaniem twórców nie powinny mieszkać w cyrku, ale były króliki, gęsi i zwierzęta - zabawki. Thierree proponował, żeby w przyszłości przemyślano funkcjonowanie zwierząt w cyrku oraz ich relacji z człowiekiem.

„Dans l'avenir, s'il y a des animaux dans le cirque, j'amerais que ce soit avec une autre conception. C'est possible de repenser completement la relation des animaux et des hommes"[50].

Ich cyrk był malutki, na tysiąc miejsc (to scena kameralna w porównaniu z cyrkami komercyjnymi dla mas o kilku arenach) z jedną areną. Nigdy nie wykorzystywali sławy nazwiska Chaplin na plakatach reklamowych aby przyciągnąć rzeszę ludzi. Cyrk z założenia miał być niekomercyjny. Na plakatach widniało hasło nawiązujące do reklam Barnuma: „The Greatest Show on Earth performed by the smallest cast." Thierree twierdzi, że ludzie przychodzą do cyrku po to, aby marzyć, że każdy w głębi duszy chce występować w cyrku, ich cyrk dawał więc publiczności taką możliwość.

W 1974 roku już jako Cirque Imaginaire (po zmianie nazwy) napisali list do Ministra Kultury ze skargą o ignorowanie cyrku przez kulturę oraz z prośbą o subwencję dla zespołu, który jest cyrkiem poszukującym nowej, współczesnej koncepcji cyrku.

Cirque Imaginaire nie rezygnował z klasycznych technik i rekwizytów cyrkowych, była tam obecna żonglerka, magia, trapez i lina horyzontalna. Oprócz tych w spektaklu pojawiały się stare rekwizyty i kostiumy teatralno – operowe, kostiumy i obiekty przeobrażające się w połączeniu z ciałem aktora w stwory, zwierzęta lub inne obiekty, animowane niczym formy plastyczno - teatralne przez aktorów. Magia – iluzja polegała tu nie tylko na prezentacji sztuczek, ale na magicznych transformacjach ciał, form, kostiumów i kształtów niczym w surrealistycznych marzeniach sennych. Swój spektakl nazywali „suitą następujących po sobie fantasmagorii".

„Avant de partir en tournee nous repetons pendant un mois. Et notre spectacle n'est pas une suite de numerous, mais une suite de fantasmagorias"[51].

[49] Ibidem.
[50] Ibidem.

Przez współczesną prasę nazywany był cyrkiem przyszłości, a tymczasem funkcjonowali jako hybryda pozbawiona statusu – nie przynależeli ani do komercyjnej formy cyrku tradycyjnego ani do miana i dogodności zespołu teatralnego. Cirque Imaginaire był cyrkiem prawdziwie rodzinnym, na arenie występowały również ich dzieci – Aurelia i James Thierree, którzy kontynuują styl i charakter cyrku swoich rodziców we własnych spektaklach i zespołach – Compagnie du Hanneton.

W 1990 przemianowali się na Cirque Invisible i do dziś tworzą występujący duet cyrkowy. Ich spektakl składa się z szeregu etiud plastycznych (iluzjonistyczne transformacje ciała – obiektu - kostiumu) i numerów cyrkowych (magia tradycyjna, chodzenie po linie).

Co nowego zaproponował Cirque Bonjour?

Stworzenie nowego rodzaju cyrku, autorskiego, poszukującego współczesnej koncepcji cyrku, cyrku twórczego, artystycznego. Wprowadził nową dramaturgię spektaklu, opartą na narracyjnej opowieści. Nie był to cyrk numerów, ale cyrk „fantasmagorii". Wprowadzili nowe rekwizyty i nowe „numery" oparte na plastycznych transformacjach i metamorfozach. Każdy element spektaklu powinien być nośnikiem znaczenia, tak jak w teatrze. Poza tym przecierali szlaki dla przyszłych twórców nowego cyrku zabiegając i torując drogę do równouprawnienia dla cyrku wśród innych sztuk – list do Ministra Kultury, prezentacje w Avignon.

Na czym polegało zerwanie z tradycją, bunt?

Twórcy cyrku nie buntowali się przecie tradycji, wręcz przeciwnie, podchodzili do niej z wielkim szacunkiem. Tradycja była dla nich źródłem inspiracji. Przez pryzmat tradycji szukali współczesnej wizji cyrku. W cyrku obecne były zwierzęta - ale nie egzotyczne. W cyrku obecni byli klauni - ale filmowi, aktorscy. Cyrk posiadał własną arenę i namiot oraz był cyrkiem rodzinnym. Miał charakter niekomercyjny w przeciwieństwie do cyrków tradycyjnych. Cyrk był miejscem otwartym, zacierał granice pomiędzy aktorem i widzem, areną i

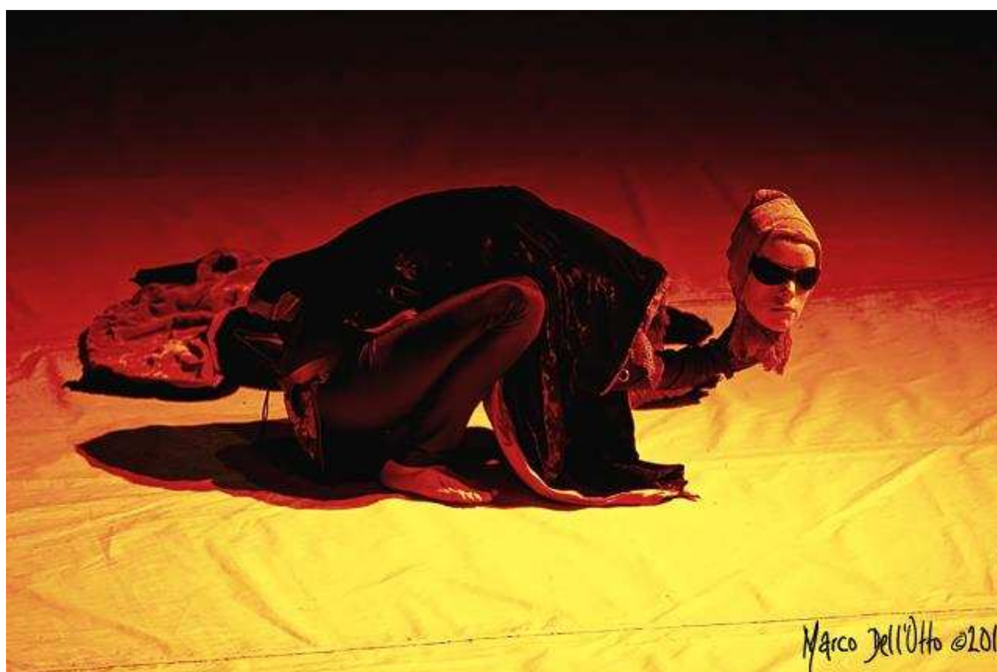
[51] Ibidem.

widownią, wszyscy tworzyli spektakl, wszyscy w nim uczestniczyli. Poza tym walczyli o artystyczny charakter swojej działalności.

Dlaczego wybrali cyrk?

Twórcy związani z teatrem sięgnęli po formę cyrku ze względu na jego żywy, bezpośredni kontakt z publicznością, brak czwartej ściany, narzędzie budowania wspólnotowości, charakter intymnego święta.





Fot. Cirque Bonjour, obecnie Cirque Invisible

ARCHAOS

Archaos – francucki cyrk z charakterem[52] (cirque de caractere) prezentujący „The last show on Earth". Zaproponował kompletnie nową estetykę wizualną dla spektakli cyrkowych. Na arenie pojawiły się samochody, motory, piły mechaniczne, rekwizyty z zakładu mechaniki samochodowej, dźwig budowlany, kontenery na śmieci, siatki z lin, syreny alarmowe, telewizory i głośna muzyka rockowa. Performerzy ubrani byli w skórzane kurtki, panterki, kombinezony i kaski robocze, kostiumy gimnastyczne z lajkry lub same majtki, łańcuchy i inne masochistyczne gadżety, mieli tatuaże, irokezy, farbowane na kolorowo włosy i piersing na twarzy. Żonglowali piłami motorowymi i martwą rybą, ujeżdżali samochody i motory, trapez cyrkowy zawieszali na żurawiu budowlanym (akrobatka śpiewała tańcząc na nim operę). W spektaklach było dużo ognia, kurzu, biegnących w amoku performerów. Wizualny styl, który stworzyli często porównywany był do „Mad Max"[53], jednak styl Archaosu nie był wymyślony przez specjalistów od wizerunku i reklamy, performerzy Archaosu na scenie byli sobą – autentyczni i naturalni, nie zakładali cyrkowego kostiumu, nie budowali cyrkowego sztafażu, pokazywali siebie, takimi jakimi są, przedmioty i świat, taki jaki ich otacza, świat miejski, industrialny, zakurzony, pełen szczurów, seksu i przemocy, maszynerię miejskiej dżungli.

Nazywali siebie cyrkiem rewolucyjnym[54] (cirque revolutionaire), kreowali się na podróżujący, nieobliczalny w zachowaniu cyrkowy gang siejący chaos, punkowych anarchistów, cyganów. Kontrowersyjny image zespołu wykorzystywał Mark Borkowski, który przykładem Barnuma znał potęgę prasy, telewizji i reklamy. Przyjazd Archaosu do Anglii reklamował w prasie jako „najazd dzikich Wikingów"[55]. Typowym spotem reklamowym Archaosu był balansujący na dwóch kołach samochód jadący środkiem miasta, samochód na końcu „parady" zostawał przecinany piłą na pół (wcześniej zespawany odpowiednio w miejscu przecięcia), na wysiadających z niego zdziwionych performerów czekali już dziennikarze. Podczas tournee zespołu w Anglii

[52] http://www.archaos.info/
[53] Film sensacyjny z 1979roku w reżyserii G.Millera o walce policjanta z gangiem motocyklowym.
[54] http://www.archaos.info/
[55] Ibidem.

w niektórych miastach zakazano grania spektaklu lub go cenzurowano, ze względu na seks, przemoc, nagość (jedna z akrobatek wykonywała akt topless, co nie miało nigdy miejsca w cyrku, nagość w cyrku była przedmiotem tabu) pokazywane w spektaklu, w gazetach pojawiały się hasła:

„Anarchy still rules, OK?"

„From caravans to chainsaws"

„A devil's carnival staged by angels"

"Big top perversion"

"Circus obscenities"

"Sickest show on earth"

"A WEIRDO circus troupe"

"French Minister backs sex circus"

"The Big Top - less"

Cyrk agresji, cyrk perwersji, cyrk piekła, cyrk obsceniczny, cyrk dziwaków, cyrk seksu, cyrk destrukcji, cyrk przeciwieństw – od poetyckich emocji do totalnej „demolki" – takimi hasłami identyfikowała prasa grupę Archaos, ich spektakle nie miały na celu rodzinnej, niedzielnej rozrywki.

„It's quite suitable for children but we do use very laud music and lots of bangs and this is the kind of thing we warn kids against"[56].

Wszelkie kontrowersje służyły reklamie. Drukowano listę obrażeń poniesionych przez performerów w trakcie grania spektakli, informowano o poważnych wypadkach, np. piła motorowa wypadła z rąk żonglującego nią performera i pokaleczyła mu nogi. Takie informacje chłonęły ciekawskie tłumy, ludzi przyciąga to co niebezpieczne, co to zakazane. Archaos odniósł komercyjny sukces, stał się legendą. Styl cyrkowych punko-cyganów naśladowało wielu artystów cyrkowych, squattersów, artystów ulicznych i buskerów w całej Europie.

[56] Ibidem.

Archaos miał na celu dezorientowanie widza, z jednej strony ze względu na łamanie schematów dotyczących prezentacji w cyrku, z drugiej – ze względu na proponowaną dramaturgię „przeciwieństw", kontrapunktu, mocnych wejść i zejść kolejnych scen – numerów-charakterów, symultaniczność wykonywanych działań, kontrastów emocjonalnych poszczególnych scen, np. w spektaklu „Le chapiteau de corde" sceną była wielka kopuła, konstrukcja metalowa, pokryta pajęczyną z lin, z jej środka zwisał na jednej nodze skrzypek, grał zsuwając się powoli na dół, w tym momencie wchodził Bidon z hałaśliwą piłą motorową i nie wiadomo czy ma zamiar uciąć nogę skrzypkowi czy linę, na której wisi. Bidon chciał, żeby zmiany akcji następowały po sobie dynamicznie, jak w videoklipie, żeby wyraziste obrazy zmieniały się jeden po drugim, żeby trzymać w napięciu widza. Działania sceniczne wydawały się niezaplanowane, szalone, wymyślane w amoku i obłędzie w danej chwili, pełne witalności, nonszalancji, erotyzmu, odwagi i humoru. W spektaklu pokazywano mnóstwo niebezpiecznych sytuacji, przede wszystkim z udziałem pił motorowych i samochodów. Piły motorowe służyły do żonglowania, na odpalonej pile motorowej wciągany był akrobata pod samą kopułę namiotu, piłami motorowymi walczyli ze sobą klauni. Samochody były na scenie miażdżone, po ich dachach przejeżdżały bandy na motorach, na ich dachach pokazywano numery akrobatyczne. Mimo wrażenia amoku i realnego niebezpieczeństwa wszystko było przemyślane, zaplanowane i wypróbowane. Ryzykowne działania w cyrku to nic nowego. Bidon podkreślał, że artyści lubią prowadzić ryzykowne życie, w swoim cyrku używają ryzyka i niebezpieczeństwa, nie po to, żeby ludzi przestraszyć, ale po to, żeby się ludzie śmiali. Wykorzystywano tradycyjne techniki cyrkowe w połączeniu z nowatorskimi rozwiązaniami scenicznymi. Scena była zazwyczaj olbrzymią funkcjonalną maszynerią.

Archaos był cyrkiem bez egzotycznych zwierząt, ale występowały tam poddawane hipnozie kury oraz swinga rozkładająca nosem czerwony dywanik.

Postać klauna również była częścią spektaklu Archaosu. Klauny miały tu metalowe pancerze przyczepione z tyłu ciała, kaski na głowach i piły mechaniczne w rekach. Na pancerzach zjeżdżały, uderzały się wzajemnie nimi, piłami prowadziły walkę. Był to rodzaj klaunów okrutnych – im bardziej krzywdziły siebie nawzajem tym bardziej ludzie się śmiali. Tłukły się kijami, młotkami, ciągnięci byli na sznurku za motorem leżąc na metalowych pancerzach.

Szefem gangu Archaos był Pierre Bidon, który wcześniej pracował w cyrku tradycyjnym – Cirque Bidon, m.in. chodził tam po linie w płetwach. Cirque Bidon podróżował na koniach, co stawało się coraz bardziej uciążliwe, w wywiadach żartował, że „na świecie jest więcej betonu niż trawy", więc porzucił ten cyrk i stworzył nowy, własny o nazwie Archaos w roku 1986. W wywiadach Bidon żartuje, że wybrał nazwę na literkę A, żeby być na początku listy alfabetycznej, oraz ze względu na jego znaczenie, archaos znaczy moc, początek, moc, która pochodzi z początku czegoś.

Strategie Archaosu:

Zamiast woltyżerki konnej – woltyż na motorach, kaskaderka w samochodach, itd. analogicznie do wszystkich składowych cyrku.

„About 200 years ago in England and in France everything was based on the Horsens as a way of communication, so for the cirrus you had acrobacy on horses, all sorts of horse training etc… our idea was to take those ideas and transpose them, rather than raising the horses, we use cars, motorbikes, trucks and also welder machines, grinders, chainsaws to create something of our time"[57].

Zamiast prezentacji trików – artystyczna ekspresja i poruszanie ważnych dla człowieka tematów – miłość, samotność, wojna, agresja, kolonializm, nędza, alienacja w wieku technologii.

"Archaos grew out of my observation that circus had little to say, it was only show and sport, and I wanted to use circus to say something, to express something, to move the audience with more than just daring tricks"[58].

Zamiast zaprzedawania duszy cyrkom komercyjnym – pasja tworzenia, autentyczność, wolność, niezależność.

"Ordinary circus has become incorporated. It's dull. People are in it for the money and the spirit suffers. What we have tried to do is recapture the spirit and the passion of performing"[59].

[57] Ibidem.
[58] Ibidem.
[59] Ibidem.

Achaos – miejsce ponadkulturowe, jednoczące wszelkie kultury, przestrzeń wszelakiej artystycznej ekspresji, łączącej wszelkie gatunki sztuki.

"Archaos is a great mix of all cultures, of all forms of expression, moving from mechanics to stunts, circus, theatre, the cinematographic pictures, the special effects, it's realy a worldshow, the total show"[60].

Pierre Bidon założył jeszcze dwie grupy cyrkowe – Circo da Madrugada w Brazylii oraz Circus Baobab w Gwinei. Założył też CREAC – centrum kreacji nowego cyrku w Marsylii.

Manifestacyjny charakter spektakli Archaosu obecny jest również w produkcjach cyrku współczesnego tworzonego przez absolwentów szkół cyrkowych, objawia się on w „rewolucyjnym" pulsie spektaklu, pisaniem manifestów artystycznych przez zespoły cyrkowe, które w ten sposób dają wyraz swojej tożsamości i misji artystycznej.

Inne cyrki autorskie powstałe na przełomie lat 70 i 80 we Francji to m.in.:

Cirque Plume założony przez Barnarda Kudlaka

Compagnie Foraine

Cirque Aligre (Branlotin na Festiwalu w Avignon tresował szczury, które parodiowały numery cyrkowe), później jako Bartabas zakłada Teatr Woltyżerki Konnej Zingaro

Cirque Baroque założony przez Christiana Taquet

Les Arts-Sauts

Voliere Dromesko

Cirque Docteur Paradis

Cirque Barbarie (złożony wyłącznie z kobiet)

Cyrki utworzone przez B. Maripaule i P. Goudard

[60] Ibidem.

Cirque Bidon (prowadzony przez rolnika i Pierre'a Bidon, późniejszego szefa grupy Archaos)

Grand Magic Circus Jeromego Savary

Co nowego zaproponował Archaos?

Całkowicie nową estetykę wizualną cyrku. Nowe rekwizyty, kostiumy, rozbudowana scenografia spektakli, sceny i sytuacje zespołowe, nowe rozwiązania sceniczne (konstrukcje, maszynerie), dramaturgia oparta na narracji wokół wybranego tematu.

Na czym polegało zerwanie z tradycją, bunt?

Archaos nazywał siebie cyrkiem rewolucyjnym, z założenia miał zrewolucjonizować cyrk, łamać wszelkie schematy dotyczące prezentacji w cyrku – cyrk nawiązywał w stylistyce, estetyce, sposobie scenicznej obecności, kostiumu i scenografii do otaczającego świata, miejskiego i industrialnego, jego spektakle miały w sobie cos z atmosfery rewolucji, ulicznej rebelii, anarchistycznego zewu, biegnącego na oślep tłumu z pochodniami w rękach. Bidon inspirował się również tradycją cyrku, fascynowały go pantomimy grane przez tłumy ludzi w teatrze Astleya, inscenizacje gier wojennych, z użyciem żywego ognia i broni. Te fascynacje widoczne są w spektaklach Archaosu, w jego atmosferze. W cyrku obecne były zwierzęta - ale nie egzotyczne. W cyrku obecni byli klauni - ale w stylu Archaosu. Cyrk posiadał własną arenę i namiot. Nie był to cyrk rodzinny, ale cyrk przyjaciół, kumpli, o podobnym światopoglądzie. Archaos wykorzystywał sprawdzoną przez Barnuma moc sprawczą reklamy, dzięki prasie, telewizji i podtrzymywaniu kontrowersyjnego wizerunku stał się legendą.

Dlaczego wybrali cyrk?

Twórcy wywodzący się z cyrku i z ulicy założyli własny cyrk, aby móc być wolnym, autentycznym i niezależnym, aby „zachować duszę i pasję tworzenia". Cyrk komercyjny ogranicza to wszystko, w tym sensie, że działa jak firma zatrudniające performerów na umowę, pracuje się tam tylko dla pieniędzy.

Fot. Archaos





Fot. Archaos

CIRCUS OZ

Australijski cyrk powstały z połączenia dwóch grup Soapbox Circus – spektaklu podróżującego Australian Performing Group oraz The New Ensemble Circus w roku 1978. Założyciele w składzie: Jim Robinson, Michael Price, Tim Coldwell, Sue Brodway, Kevin Gedye, Jack Daniel mieli na celu stworzenie współczesnego cyrku, zaangażowanego społecznie i politycznie, demokratycznego, bez udziału zwierząt, z muzyką rockową, w charakterze podróżującego kolektywu. Ich zdaniem współczesny cyrk powinien podejmować aktualne tematy społeczno – polityczne. Cyrk Oz wyrażał indywidualne, lewicujące poglądy performerów, poprzez polityczną satyryczną klaunadę będącą krytyką rządu, jako przemówienie lub piosenka w trakcie numeru. Spektakle budowane były również wokół tematów politycznych, np. krytyka kapitalizmu.

„Circus Oz has built upon its understanding of the primary characteristic of circus – that it is both an artistic form and a tangible social entity; it exists in, and acts upon, both the imagination and the material and social world”[61].

Cyrk Oz był cyrkiem prezentującym poglądy feministyczne, sprzeciwiając się dekoracyjnej kobiecości w spektaklach cyrkowych lat 50 i 60 (kobiety występowały w skąpych błyszczących strojach, często jako asystentki mężczyzn, podające im rekwizyty z czarującym uśmiechem i stojące jak uśmiechnięty posąg z boku podczas właściwego numeru). Cyrk od zawsze był miejscem, w którym kobiety prezentowały te same umiejętności, co mężczyźni, tak samo wymagające fizycznie oraz niebezpieczne. Cyrk Oz powracał do tej idei – kobiety nie występowały w kabaretkach, nie pokazywały ruchem i kostiumem kobiecej seksualności oraz… wszyscy członkowie zespołu mieli owłosione pachy, co miało być wyrazem równości gender[62]. Poza tym na arenie występowała taka sama liczba kobiet i mężczyzn, przy czym kobiety występowały w „niekobiecych” rolach – klaunów, siłaczek, silnych umięśnionych akrobatek w kontraście do powabnych mężczyzn. Cyrk Oz świadomie wykorzystywał subwersywny potencjał cyrku odwracając społecznie akceptowane role męskie i kobiece.

---

[61] www.circusoz.com

[62] Tait Peta, „Circus Bodies”, Routledge 2005

W funkcjonowaniu zespołu obowiązywała demokracja nie tylko na poziomie gender. Decyzje były podejmowane kolektywnie. Wszyscy performerzy byli obecni na scenie przez cały spektakl, nie tylko w gwiazdorskim solo – numerze. Każdy posiadał więcej umiejętności niż jedna specjalizacja cyrkowa. Spektakl był wynikiem pracy zespołowej, a nie prezentacją osobnych numerów. Kolektywny charakter zespołu był wielokrotnie podkreślany, cyrk miał stać się rodzajem wspólnoty, rodziny, wspólnego tworzenia i sposobem życia. Cyrk Oz funkcjonował na zasadach okreslonych przez zespół:

" collective ownership and creation, integration of working and living situations, multi-skilling of personnel, gender equity, aiming for a uniquely Australian signature, being open to the widest possible range of inspiration, maintaining a balance between intimate, accessible performance and a high level of experimentation and innovation and a concentration on creating a show that exemplified teamwork rather than star turns"[63].

Cyrk Oz wykorzystywał techniki cyrkowe w tradycyjny sposób, każdy z performerów występował jako określony „charakter" prezentujący daną technikę: numery powietrzne – trapez, cloud swing, lina wertykalna, balansowanie na linie nad publicznością z czarnym workiem na głowie, akrobatyka partnerska, balans na monocyklu, na wieży z krzeseł, żonglerka zespołowa, skoki przez obręcze, latający trapez, maszerowanie po suficie do podwieszonej do góry nogami perkusji aby na niej zagrać koncert, balansowanie talerzami wyciąganymi z ruszającego się robota – zmywarki do naczyń w towarzystwie tłukącej porcelanowe talerze żaby wielkości człowieka, śpiewający piosenkę „I'am falling in love…" Amor na kratownicy kilkumetrowej konstrukcji i spadający na dół prosto na materac trzymany przez cały zespół … numery nie były więc solowymi popisami, ale sytuacją zbiorową wszystkich „charakterów", których rola często była absurdalna, nonsensowna. Wykorzystywano też formy plastyczne i lalki – kostiumy (tańcząca para animowana przez ciało skaczące na rękach i nogach), lalki – roboty np. przeklinający pies, który odmawia skakania przez obręcze, kartoniki ze słownym komentarzem sytuacji. Muzyka była partnerem dla wykonywanej techniki, a nie tylko tłem jak w cyrkach tradycyjnych.

[63] www.circusoz.com

W Cyrku Oz nie było żywych zwierząt, ale aktorzy występowali w kostiumach zwierząt, np. gigantycznej żaby lub mechaniczne zwierzęta – roboty wypowiadały monologi – rozmyślenia na temat niedorzecznej natury człowieka. Charakterystycznym elementem spektakli Cyrku Oz był numer akrobatyczny w kostiumach kangurów – to był ten australijski „trade mark" zespołu, wizytówka Australii.

"Oz, formed in 1978, develops annual productions that combine circus skills with commentary about social justice concerns, and while their emphasis has changed over time with more skills and fewer rethorical left-wing statements, this remains the company's identifiable formula appealing to its largely theatre-going audience"[64].

Współczesny Cyrk Oz bliższy jest w swoich spektaklach estetyce i marketingowi Cirque du Soleil. Współcześni australijscy artyści cyrkowi i buskerzy znani są z upodobania do pobijania rekordów Guinesse'a.

Inne cyrki australijskie powstające na przełomie lat 70 i 80:

The Flying Fruit Fly – cyrk i szkoła cyrkowa dla dzieci (absolwenci występowali później w Circus Oz), grupa założona i prowadzona przez absolwentów Arts Drama School

Co nowego zaproponował Circus Oz?

Celem Oz było stworzenie współczesnego cyrku, zdaniem twórców był to cyrk zaangażowany społecznie i politycznie, cyrk z przekazem. Zaproponowali nowa organizację cyrku na demokratycznych zasadach – zespół jest kolektywem.

Na czym polegało zerwanie z tradycją, bunt?

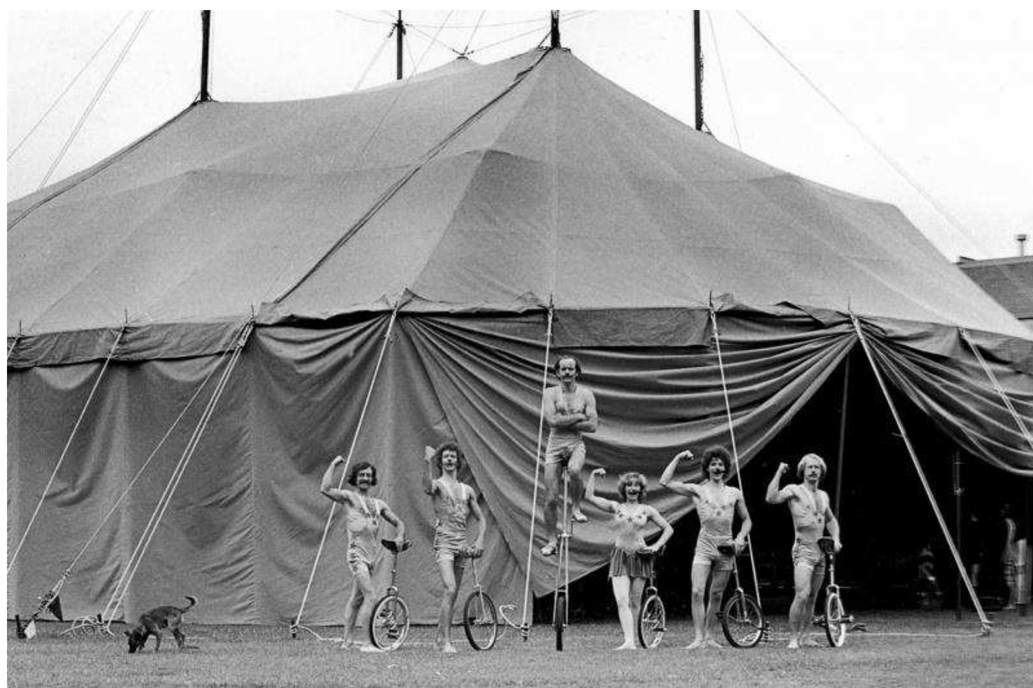
Twórcy Oz nie pochodzili ze środowiska cyrkowego, ale ze szkół teatralnych. Kolektywny charakter zespołu, nawiązujący do podróżujących rodzin cyrkowych. W cyrku obowiązywała demokracja – wszyscy pracują tak samo, nie ma gwiazdorstwa. Oz buntował się przeciw dekoracyjnej roli kobiet w tradycyjnym cyrku swoich czasów, to sięgając w głąb tradycji cyrku wcześniej

[64] Tait Peta, „Circus Bodies", Routledge 2005

nie miało miejsca – kobieta była siłaczką, woltyżerką, akrobatką powietrzną i żonglerem tak samo jak mężczyźni, ale żeby stało się tak w l.80 trzeba było nazwać cyrk feministycznym. W cyrku Oz nie było zwierząt - ale były zwierzęta roboty lub przebrani za żabę performerzy. W cyrku obecni byli klauni, klaun przybierał różne formy – od człowieka bez czerwonego nosa po komentującego rzeczywistość robota. Klaunom przywrócono rolę inteligentnego obserwatora i komentatora otaczającego świata. Cały spektakl miał charakter komediowy. Cyrk Oz był cyrkiem podróżującym, ale występował na scenach teatralnych. Nie był to cyrk rodzinny, ale cyrk przyjaciół, których łączył podobny lewicujący światopogląd. Cyrk prezentował tradycyjne techniki cyrkowe (performerzy studiowali je w Chinach).

Dlaczego wybrali cyrk?

Wybrali cyrk jako pewien sposób życia i rodzaj tożsamości, jaką cyrk kreuje. Bycie artystą cyrkowym oznacza bycie człowiekiem wolnym, niezależnym, sytuującym się w alternatywie do społeczeństwa. Cyrk to brak granic pomiędzy sztuką i życiem, sztuka to sposób życia, życie to rodzaj sztuki – idee awangardowe od zawsze obecne były w cyrku.



Fot. Circus Oz, zdjęcie archiwalne założycieli cyrku

RA-RA-ZOO CIRCUS

Grupa Ra-Ra-Zoo zapoczątkowała erę "nowego cyrku" i „teatru fizycznego" w Anglii, tworzyła go cała generacja twórców definiujących później angielski cyrk współczesny m.in. Sean Gandini, Kati Yla – Hokkala, Lindsey Bucher, Helen Crocker, Angela de Castro. Grupa założycielska – (w tym Sue Brodway - założycielka Cyrku Oz) spotkała się na Festivalu Fringe w Edynburgu w 1984 roku i pod wpływem występu Cyrku Oz postanowiła, że będzie tworzyć spektakle teatru fizycznego w podobnym charakterze i z wykorzystaniem technik cyrkowych w sposób, w jaki robi to Cyrk Oz (sceny zespołowe, wynikające z relacji poszczególnych charakterów na scenie, a nie zwykła prezentacja niesamowitych umiejętności). W cyrku obowiązywały podobne niepisane demokratyczno – kolektywne zasady jak w australijskim Oz – praca zespołowa na scenie i poza sceną (zadania należące do tzw. technicznych sceny), taka sama ilość mężczyzn i kobiet występujących na scenie oraz jednakowe wynagrodzenie dla wszystkich.

Ich pierwszy spektakl „Juggling with a Social Conscience" prezentowany był na Międzynarodowym Festiwalu Sztuki Mimu w Londynie.

Spod skrzydeł Ra-Ra-Zoo miał wpływ na powstanie wielu zespołów cyrkowych i miejsc związanych z cyrkiem i teatrem fizycznym w Anglii: The Circus Space w Londynie i Circomedia w Bristolu – Szkoły Cyrkowe prowadzone przez byłych członków RRZ, The Gandini Project – żonglerska grupa zainspirowana twórczością Piny Bausch, Merce'a Cunninghama i Steve'a Reicha, The Flying Gorillas, Le La Les, Gravity & Levity – powietrzny teatr tańca.

Co nowego zaproponował RRZ?

Celem było stworzenie nowego cyrku w Anglii. Stworzenie współczesnego cyrku w charakterze, jaki zaproponował Cyrk Oz. Pod wpływem tej fascynacji powstała cała fala zespołów i miejsc związanych z nowym cyrkiem w Anglii.

Powstały również Szkoły Cyrkowe, kształcące profesjonalnych artystów cyrkowych.

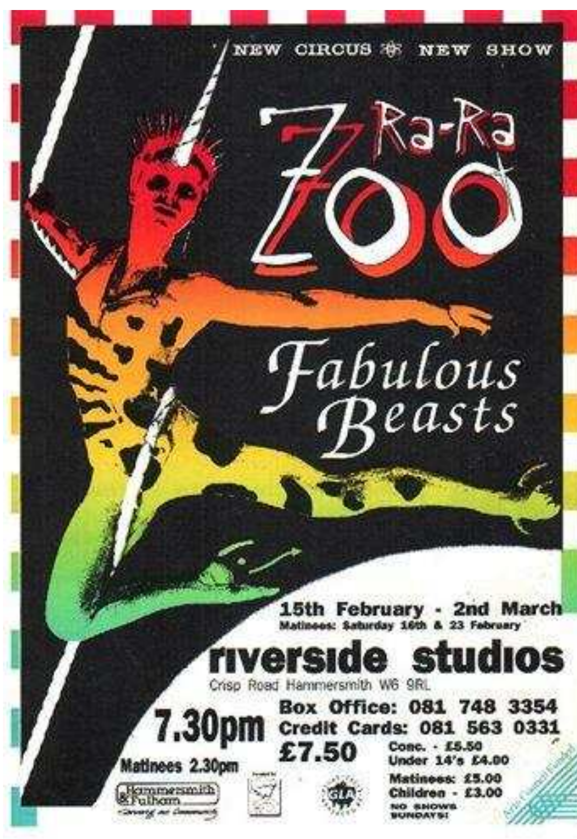
Na czym polegało zerwanie z tradycją, bunt?

RRZ przejęło wiele założeń charakteryzujących Cyrk Oz.

Dlaczego wybrali cyrk?

Grupa artystów ulicznych założyła cyrk pod wpływem Cyrku Oz. Utożsamiali się z jego ideą, przekazem, światopoglądem, inspirowali się sposobem prezentacji technik cyrkowych.





Fot. Ra-Ra-Zoo – zespół i plakat reklamujący show, zdjęcia archiwalne cyrku

SUITCASE CIRCUS

Suitcase Circus prowadzony był przez Rega Boltona od 1975 roku. Bolton założył własny cyrk, po tym jak opuścił szkołę cyrkową, w której „jego ramiona orangutana nie były w stanie wyprostować się do kształtu eleganckiej stójki”[65]. Postanowił, że w jego cyrku „elegancja i perfekcja nie będą stanowiły jedynego właściwego kryterium”[66].

Bolton napisał książkę „Cyrk w walizce” o tym jak założyć i prowadzić własną „komunę” cyrkową oraz o zdrowotnym wpływie cyrku na dzieci i młodzież, zapoczątkował tym samym całą falę tzw. cyrków socjalnych i młodzieżowych w całej Europie oraz Australii.

[65] http://www.theguardian.com/news/2006/jul/26/guardianobituaries.artsobituaries1
[66] Ibidem.

Otworzył możliwości nauki technik cyrkowych dla ludzi, w szczególności dzieci i młodzieży, spoza kręgu rodzin cyrkowych. Cyrk stał się pozytywną metodą wychowawczą, poznawczą, jednoczącą w krąg wspólnoty rówieśników posiadających podobne hobby, zabawą rozwijającą relacje w grupie, umiejętności interpersonalne, środkiem przeciwdziałającym zachowaniom patologicznym wśród trudnej młodzieży oraz sposobem życia. Reg Bolton tuż przed śmiercią napisał pracę doktorską pt. ”Why circus works”[67].

Bolton cyrk uczynił narzędziem pedagogicznym, edukacyjnym i terapeutycznym, które odgrywa znaczącą rolę w rozwoju osobistym, może być propozycją aktywności dla osób niepełnosprawnych umysłowo lub ruchowo, narzędziem integracji różnych kultur i społeczności, narzędziem animacji, wypełnieniem czasu wolnego, aktywna pedagogiką.

Co nowego zaproponował Suitcase Circus?

Cyrk społeczny, cyrk jako narzędzie edukacji społecznej. Zapoczątkował fenomen cyrku społecznego i zjawiska pedagogika cyrku.

Na czym polegało zerwanie z tradycją, bunt?

Nauka technik cyrkowych – a w szczególności żonglerki - dostępna dla wszystkich (nie tylko dla osób pochodzących z rodzin cyrkowych ani studiujących w szkołach cyrkowych). Inny cel zgłębiania technik cyrkowych – nie trenuję, aby stać się wirtuozem, zawodowcem, artystą trenuję, bo lubię, to jest moje hobby.

Dlaczego wybrał cyrk?

Bo cyrk może uratować świat.

Inne cyrki angielskie powstające na przełomie lat 70 i 80:

NoFit State Circus – cyrk eksperymentalny podróżujący w dwóch grupach Risky in Pink (3 osoby) oraz The Dangerous Duo

[67] http://www.regbolton.org/images/pdf/Why_Circus_Works-Reg_Bolton-PhD.pdf.)

Cosmic Circus - wywodzący się z Welfare State International – teatru radykalnego, politycznego



Fot. Suitcase Circus, Reg Bolton

CIRQUE DU SOLEIL

Estetyka Cirque du Soleil zdominowała całkowicie powszechne pojęcie o tym, czym jest cyrk i jak powinien wyglądać. Cirque du Soleil stał się synonimem cyrku, wiele cyrków tradycyjnych naśladuje jego estetykę i charakter w swoich spektaklach.

Cyrk założyli Guy Laliberte i Gilles Ste-Croix w Kanadzie w 1984roku. Artyści uliczni i hipisi. Stworzyli giganta komercyjnej rozrywki, fabrykę cyrku, obecnie największy cyrk świata.

"Niektórzy mogą uważać za cyrk współczesny kanadyjski Cirque du Soleil albo skandynawski Circus Cirkor, – ale te zespoły zamiast stymulować umysł widza,

proponują serię sensacyjnych scen, bogactwo i kokieterię kostiumów, euforyczną muzykę i wizualny design aby wywołać wrażenie na publiczności. Dziś cyrk, razem z innymi artystycznymi dziedzinami zaadaptował fragmentaryczny styl, stawia pytania polityczne, ekologiczne i historyczne. Nie istnieje dla przyjemności widza, nie stara się być atrakcyjny, szokujący (traktowanie ciała) ale chce prowokować refleksję nad współczesną rzeczywistością"[68].

Cirque du Soleil jest przede wszystkim rozrywką. Nazywa siebie „producentem rozrywki". Ma zachwycać widzów na całym świecie. Używa do tego języka wizualnego, muzycznego i cyrkowego – wykorzystując wszelkie techniki cyrkowe z całego świata, operując tradycjami muzycznymi z różnych zakątków świata oraz budując fantastyczne obrazy nieistniejących planet i mieszkających na nich istot.

Cirque zatrudnia międzynarodowy zespół, ale nie wykorzystuje się „warunków" performerów do pokazania narodowej, etnicznej lub płciowej tożsamości, to nie ma znaczenia i nie jest w spektaklu akcentowane. Spektakle pozbawione są charakteru politycznego, zaangażowanego społecznie, ale twórcy Cyrku wspomagają finansowo akcje charytatywne.

Kostiumy i makijaże inspirowane są wszelkimi epokami i kulturami, często futurystyczne, fantastyczne. Podobnie w głosie istoty śpiewającej słychać wpływy muzyczny różnych epok i kultur, śpiewa w „gibberish" – języku wymyślonym, ale słychać znajome konwencje, gatunki, epoki muzyczne. Często performerzy występują w kostiumach zacierających płeć – obcisłe wzorzyste kombinezony z lajkry z ponaszywanymi wypustkami na całym ciele. Ciała poprzez kostium z lajkry i rodzaj rzeźby nagłowie, makijaż, maskę i ruch stają się androgyniczne, człowieko – zwierzęce, fantastyczne[69]. Innym razem mężczyźni występują z nagimi umięśnionymi torsami, pokazuje się ciała atletyczne i muskularne, które jednak nie są demonstracją siły, ale niewinności. Performerzy „grają" przyjazne stwory i niewinne bóstwa, które demonstrują niesamowite umiejętności własnego ciała (z wykorzystaniem rekwizytów tradycyjnego cyrku lub wymyślonych przez Cyrk).

---

[68] Dobovsek Zala, "What is the reach of new circus aesthetics?", http://unpackthearts.eu/frontend/files/userfiles/files/Unpack_ZalaDobovsek_Eng.pdf

[69] Tait Peta, „Circus Bodies", Routledge 2005

Muzyka grana jest i śpiewana na żywo. Osoba śpiewająca jest częścią fantastycznego świata wykreowanego na scenie. Zazwyczaj istota śpiewająca oprowadza bohaterów po świecie jak po krainie czarów, w której spotyka się różne dziwne istoty – artystów wykonujących numery cyrkowe. Między artystami z poszczególnych numerów nie ma żadnych relacji, istnieją one tylko między osobą oprowadzającą po świecie – bajkowej krainie i oprowadzanym protagonistą, który spotyka różne istoty i ogląda je w działaniu tak jak widz. Czasami występuje więcej przewodników po bajkowym świecie, są to np. ludzkie uosobienia czterech żywiołów, klauny, boginie. Sceny zespołowe są układami choreograficznymi w tle numeru – wszyscy poruszają precyzyjnie, rytmicznie, wykonując ten sam zestaw ruchów, niczym taneczny chór nawiązujący do jakiegoś etnicznego gatunku tańca, ale zazwyczaj ruch przypomina kształty baletowe. Każdy ruch jest precyzyjnie wystudiowany, zsynchronizowany z grupą w numerach zespołowych i z muzyką. Każdy numer jest perfekcyjnie wykonany i zgrany z muzyką, pokazuje wysokiej klasy umiejętności techniczne z naciskiem na piękno wykonania, ładne kształty ciała i ogólny przyjemny dla oka obrazek. Perfekcjonizm Cyrku przypomina cyrk chiński, w którym nie ma miejsca na błąd, porażka nie jest akceptowana, na scenie nie widzimy ludzi ale automaty, superbohaterów, nadludzi. Performerzy Cyrku są wymienialni, nowi uczą się zadania starych i wchodzą na ich miejsce, w ten sposób ten sam spektakl grany jest kilkanaście lat.

Fabuła toczy się wokół jednego tematu – wątku, a więc posiada narrację – pretekst dla pokazania numerów cyrkowych. Zazwyczaj jest jeden bohater, który z różnych powodów trafia do dziwnego, innego, bajkowego świata i jest po nim oprowadzany. Na swojej drodze spotyka kolejne istoty, którym się przygląda z bliska, a te prezentują mu swoje umiejętności. W spektaklu „Quidam" jest to podróż do krainy dziecięcej wyobraźni pewnej dziewczynki, który żyje w nudnym świecie dorosłych, niepotrafiących zauważyć magii, niezwykłości i piękna otaczającego świata. W Cyrku Słońca bohaterem jest tak naprawdę widz, który utożsamia się z oprowadzanym protagonistą, przyjmuje rolę osoby oprowadzanej – pozwala się prowadzić, patrzy, dziwi się, zachwyca i podziwia, a potem dziękując za podróż wraca do swojego świata. Czy ta podróż go w jakiś sposób zmienia?

Krainy, do których prowadzi widza Cirque du Soleil:

„Amaluna – a mysterious Island where beauty and courage await"

“Corteo – a theatrical procession of poetic characters and graceful acrobats”

“Dralion – never ending quest for harmony between humans and nature”

“Kooza – an adrenaline rush of acrobatics in a zany kingdom”

“La Nouba – a boundless and festive journey of the imagination”

“Quidam – a young girl’s escape into a world of imagination”

Przestrzeń sceniczna Cyrku to ogromne maszynerie zbudowane specjalnie do prezentacji danego spektaklu, z korytarzami nad areną, z zapadniami na arenie, z wpisanymi w strukturę maszynerii rekwizytami do prezentacji technik, z basenem wodnym, z systemem podwieszeń do numerów powietrznych. Przestrzeń jest mobilna, cyrk przewozi ją ze sobą i rozstawia w miejscu prezentacji widowiska. Stosuje się efekty specjalne i wizualne dla zbudowania atmosfery tajemniczej i niezwykłej, innej rzeczywistości, kolorowej planety.

Żywe zwierzęta nie występują w cyrku. Performerzy często naśladują ruch zwierząt – małp, jaszczurek, owadów.

Na estetyce Cirque du Soleil wzorowało się wiele cyrków tradycyjnych oraz cyrki takie jak: Eloize, 7 doigts de la main, Cirkor – w spektaklach dbają o efektowną oprawę wizualną.

Co nowego zaproponował Cirque du Soleil?

Całkowicie nową estetykę wizualną cyrku. Nowe rekwizyty, kostiumy, rozbudowana scenografia spektakli, sceny i sytuacje zespołowe, nowe rozwiązania sceniczne (konstrukcje, maszynerie), dramaturgia oparta na narracji wokół wybranego tematu.

Na czym polegało zerwanie z tradycją, bunt?

Cirque du Soleil kontynuuje historyczne sposoby funkcjonowania cyrku, jest gigantyczną prywatną firmą, cyrkiem komercyjnym, ma na celu produkowanie rozrywki, sprzedaż atrakcyjnego produktu masowego – spektaklu cyrkowego. Nawiązuje do amerykańskiego modelu cyrku Barnuma, a potem Ringling

Brothers – wchłania wszystko, co mogłoby zostać pokazane, wszelkie kultury, estetyki i tradycje performatywne; jest największym cyrkiem świata. Nawiązuje do przedwojennych inscenizacji pantomimicznych prezentowanych w cyrkach stałych w Paryżu oraz inspiruje się stylem cyrku radzieckiego – kolorowe bajkowe kostiumy (w cyrku rosyjskim były to tradycyjne kostiumy ludowe). Cirque du Soleil wprowadził narracyjny charakter spektakli, narracja ma być pretekstem dla prezentacji kolejnych numerów cyrkowych, których struktury nie narusza; sceny zespołowe performerów tańczących razem we wspólnej choreografii, przy czym choreografia jest estetycznym układem ruchów, gestów pozbawionych znaczenia. Performerzy prezentują perfekcjonizm, precyzję, wirtuozerię umiejętności cyrkowych w jednym kilkuminutowym numerze. Każdy performer może być zastąpiony innym. W cyrku nie występują zwierzęta. Cyrk posiada własne sceny-maszynerie-areny i namiot, jest cyrkiem podrózujacym. Nie jest to cyrk rodzinny, zatrudnia performerów z każdego zakątka świata.

Dlaczego wybrał cyrk?

Twórcy wywodzący się z ruchu hipisowskiego, artyści uliczni założyli własny cyrk, bo… praca w cyrku to najpiękniejszy zawód świata. Poza tym – wspomnienia i fascynacje z okresu dzieciństwa, wiele opowieści twórców cyrkowych zaczyna się właśnie w ten sposób, sentymentalnie, z pewna dozą kokieterii.





Fot. Cirque du Soleil, „OVO”

ROYAL LICHTENSTEIN CIRCUS

Nazywał siebie najmniejszym cyrkiem świata, z najmniejszego kraju na świecie prezentowanym przez najmniejsze na świecie umysły. Każdy występ zaczynał się takim przywitaniem:

‘’We’re the world’s smallest cirrus from the world’s smallest country and performed by the world’s smallest minds”[70].

Założony przez jezuitę Nicka Webera, który w cyrku dostrzegł narzędzie komunikacji dla lekcji teologicznych. Weber ukończył szkołę teatralną i teologię, poza tym był pastorem. Ojciec Nick Weber buskerował w szkołach, centrach handlowych, na ulicach i na parkingach samochodowych, bo – jak twierdził – kościoły i teatry są puste, trzeba wyjść na ulicę. W miejscach, gdzie z reguły jest dużo przypadkowych, przechadzających się ludzi, Weber próbował stworzyć cos na kształt chwilowej wspólnoty. W cyrku, podobnie jak kiedyś w kościele i teatrze, widział ku temu potencjał. Na początku, w latach 60, występował na ulicach Kalifornii solo jako „Sam’s Sidewalk Show”. Krzyczał do ludzi, że powinni się zatrzymać, przestać robić to co właśnie teraz robią i zobaczyć jego show. W rzeczywistości bardziej niż cyrk jego działania przypominały pokazy saltimbanków ulicznych, współczesnych buskerów lub teatr uliczny. Cyrk był cyrkiem podróżującym, chociaż nie posiadał własnego namiotu i tylko „ćwierć areny” – w przenośni, bo arena była małym kręgiem ułożonym z drewnianych klocków. Był cyrkiem słowa – długim monologiem (potem chórem) deklamujących lub śpiewających klaunów (który bynajmniej nie był wykładem teologicznym ani kościelnym kazaniem), poprzecinanym pokazami umiejętności cyrkowych.

„I’ve got an M.A. degree in theater and one in theology. But the churches and the theatres were both empty. So we took to the streets”[71].

---

[70] http://articles.latimes.com/1987-05-30/news/vw-3513_1_circus-vargas

[71] http://www.metroactive.com/features/columns/Nick-Weber-Circus-That-Ran-Away-With-a-Jesuit-Priest.html

„I make an art of not lying my formal religious trip on people. But the show's purpose is pre-evangelical – to soften up people to accept the surprise that God is present. God is a free spirit. He must be preached everywhere. In the temple, God is no longer a surprise"[72].

"Those folks who gathered were midday shoppers and retired people who lived above the downtown stores. They were all guinea pigs. So was I. It was a mutual test to see whether I could hold an open-ended crowd, all by myself. I had no permit, no space reservation. Such things were unneeded in San Jose those days"[73].

Liczba osób w jego zespole stale się wahała, od trzech do ośmiu, z wyjątkiem Mitcha Kincannona, który regularnie brał udział w występach. Członkowie cyrku byli „sezonowi" lub rekrutowani z publiczności. Cyrk utrzymywał się „z kapelusza".

„I'am allergic to materializm. This way, you're living sort of naked"[74].

Weber występował jako magik – mówca, Kincannon jako klown – manager, oprócz nich w zespole występowali Jody Ellis – balansujący mim oraz Kelly Robertson – żongler. Każdy performer miał pomalowaną na biało twarz, kolorową dużą kamizelkę i białe pończochy. W spektaklu pokazywano etiudy mimów, żonglerkę zespołową, monocykl zespołowy, chodzenie po linie, akrobacje i ucieczkę z wodnych tortur, ale przeważały żartobliwe monologi Webera (również polityczne). Poza tym, jak to w cyrku wszyscy zajmowali się wszystkim – od prowadzenia samochodu do karmienia i ćwiczenia zwierząt. Cyrk posiadał własną menażerię zwierząt w składzie – pies, małpa, mały niedźwiadek i miniaturowy ogier.

Co nowego zaproponował Royal Lichtenstein Circus?

Cyrk, w którym bezpośredni kontakt z widownią (dialog, spotkanie) był ważniejszy niż artystyczna prezentacja zachwycających numerów cyrkowych.

Na czym polegało zerwanie z tradycją, bunt?

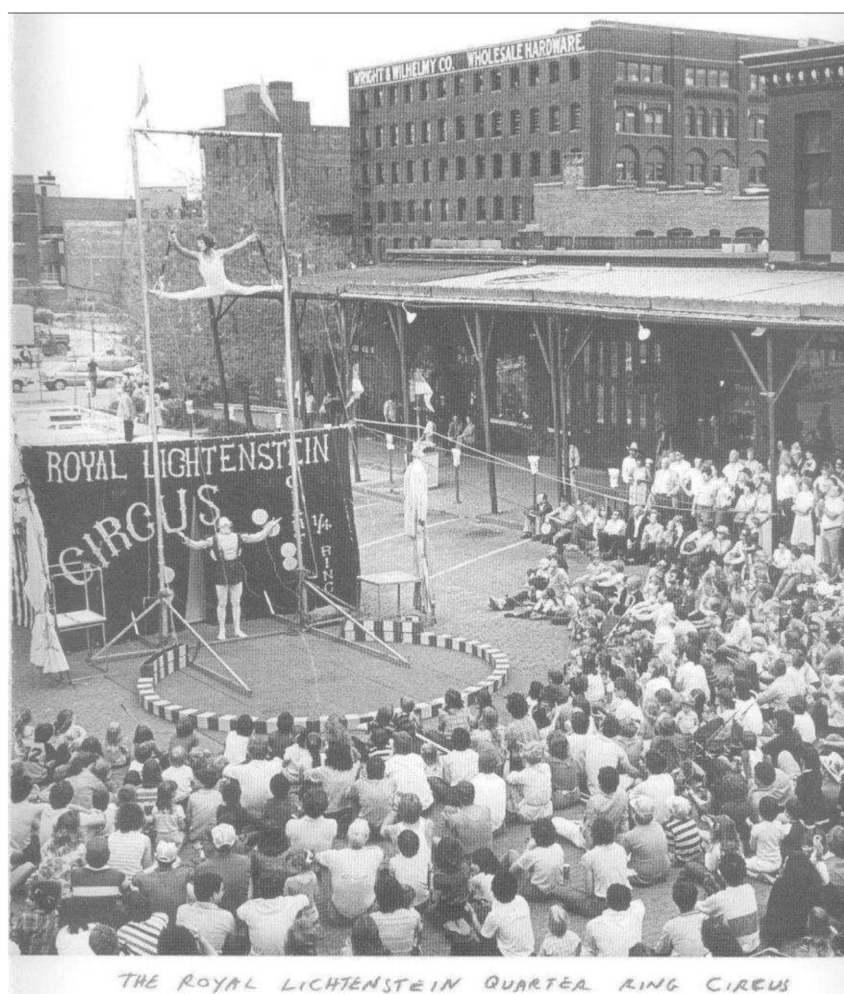
[72] Ibidem
[73] Ibidem.
[74] Ibidem.

Weber z tradycją bynajmniej nie zrywał. Świadomie nawiązywał do tradycji cyrku – był pod wpływem atmosfery cyrku tradycyjnego, oraz tradycji teatru średniowiecznego, który był połączeniem wykładu teologicznego z pokazem cyrkowym, odbywał się na placu - ulicy pod kościołem, realizowany przy współudziale wiernych. Jako jednoosobowy cyrk, którego był ringmasterem i artystą jednocześnie, przywoływał występy ulicznych saltimbanków – współcześnie nazwanych – buskerami (ulicznych performerów podróżujących w karawanach, busach, pokazujących swoje show na ulicach, utrzymujących się „z kapelusza"). Jako performer połączył w jednej osobie figurę klauna i kapłana, odbierane w kulturze jako przeciwieństwa – przywołując echa średniowiecznych karnawałów. Cyrk nie posiadał namiotu ze względów materialnych – był cyrkiem ubogim, niekomercyjnym. Performerzy występowali na tle czarnej kurtyny z logo cyrku oraz w obrębie przestrzeni – kręgu lub innego kształtu ułożonego z klocków na ziemi. Był cyrkiem podróżującym, tak jak cyrki tradycyjne oraz posiadał zwierzęta - egzotyczne również np. małpa, papuga; dzikich i „niebezpiecznych" zwierząt nie posiadał.

Dlaczego wybrał cyrk?

To nie kapłaństwo, ale cyrk był jego powołaniem (bez patosu), zajmował się nim jednak nie z powodów artystycznych, ale ze względu na żywy kontakt z widownią, śmiech i zabawa były ważniejsze niż prezentowane „rutyny" cyrkowe. Cyrk był dla niego rytuałem, takim jak teatr czy kościół, miał potencjał tworzenia wspólnoty w sposób naturalny, nienarzucony ideologią czy statusem społecznym. Cyrk jest wolnym duchem, tak jak Bóg, w cyrku uobecniał się Bóg. Cyrk jest prawdziwy, obecny, nie imituje niczego, można odbierać go wszystkimi zmysłami, jest połączony z naturą – pod areną i widownią jest trawa i ziemia. Cyrk przypomina arkę Noego – wehikuł ludzi i zwierząt. Cyrk przypomina widowisko dziejące się między niebem i ziemią. Cyrk jest złudzeniem wieczoru, następnego dnia w tym samym miejscu już cyrku nie będzie.





Fot. Royal Lichtenstein Quarter Ring Circus

Busker zdolny jest z przypadkowych widzów na ulicy zbudować wspólnotę. Busker to taki jednoosobowy cyrk, współczesny saltimbanko (w polskim wydaniu: sztukmistrz) z dawnych podmiejskich placów i jarmarków. Ulica była zawsze naturalnym miejscem dla cyrku, miejscem możliwej agitacji, której obawiała się władza. Obecnie mentorzy cyrku współczesnego (Guy, Jacob) podkreślają odrębność dyplomowanych absolwentów artystycznych szkół cyrkowych wobec artystów ulicznych czyli buskerów. Jedni, ze względu na specjalistyczne wykształcenie stali się profesjonalistami, drudzy w związku z tym – amatorami. Jednak oblicze nowego cyrku tworzyli właśnie ci „amatorzy". Nowy cyrk narodził się z ulicy, a więc poniekąd wracając do swoich źródeł – jak twierdzi P. Jacob - w latach 70 ulica stała się „najpiękniejszą sceną świata", „uniwersalnym foyer wszelkich spotkań"[75].

Twórcy nowego cyrku, a więc niezależnych grup cyrkowych zakładanych na przełomie lat 70 i 80 byli przeważnie artystami ulicznymi lub intelektualistami związanymi ze środowiskiem uniwersyteckim, absolwentami szkół teatralnych, niezwiązanymi z cyrkami prowadzonymi przez wielkie rody cyrkowe. Nie buntowali się przeciwko cyrkowi tradycyjnemu, wręcz przeciwnie – świadomie i z fascynacją odwoływali się do jego tradycji oraz szukali inspiracji w innych formach ludycznej ekspresji oraz w formach teatru ulicznego różnych epok. Pociągał ich nomadyczny charakter cyrku tradycyjnego, bycie w ciągłej podróży, niezależność i wolność, funkcjonowanie na marginesie systemów i pojęć, jakim są społeczeństwo, państwo, kultura, sztuka. Buntowali się przeciwko współczesnej im formie cyrku tradycyjnego, czyli cyrku lat 70 i 80, który był cyrkiem komercyjnym, nie rozwijał się artystycznie, ale skostniał w jednej powtarzalnej formie, jako zlepek niezależnych od siebie numerów, doprowadzanych do granic wirtuozerii, zatrudnianych przez cyrk-firmę. Buntowali się przeciwko pokazywaniu dzikich zwierząt oraz erotyzowaniu kobiecego ciała w tych cyrkach (seksizmowi) – nie zgadzali się z tym ideologicznie. Buntowali się przeciwko powszechnie stosowanej estetyce (każdy cyrk wyglądał mniej więcej tak samo pod względem kolorystyki, kostiumów, rekwizytów, muzyki), z którą się prywatnie nie identyfikowali.

[75] Jacob Pascal, „Le cirque: un art a la croisee des chemins", Gallimard 2001

Nie wszyscy „pionierzy" proponowali gotowy program estetyczny w odpowiedzi na estetykę cyrku tradycyjnego lat 70 i 80, nie wszyscy mieli ambicje ku temu, by tworzyć „nowy cyrk", nie wszyscy stawiali się w opozycji do tradycyjnego cyrku swoich czasów, ale wszyscy podążali z duchem czasów i … głosem serca. Dopiero z perspektywy lat można powiedzieć, że twórcy ci w pewien sposób „zrewolucjonalizowali" cyrk, odwrócili go do góry nogami lub, że odkryli cyrk dla cyrku, zresajklingowali ideę cyrku. Nowy cyrk to nie nowa forma ekspresji, to przede wszystkim cyrk z odzysku.

Zmiany w organizacji, estetyce i sposobie funkcjonowania cyrków były nieuniknione. Świat się przeobrażał, a wraz z nim gatunki sztuk pięknych i performatywnych. Lata 60 i 70 to czasy kontestacji, sprzeciwu wobec kapitalizmu, konsumpcjonizmu, wojen, wszelkich postaw wykluczających mniejszości kulturowe, społeczne, płciowe, seksualne, etniczne. To czas kontrkultury, poszukiwania nowych form ekspresji na polu sztuk pięknych i performatywnych, czas teatru żywego, teatru – rytuału, teatru –święta, teatru – uczestnictwa, teatru – ulicy, happeningu i performance'u, teatru fizycznego i teatru tańca. Wśród nowych gatunków sztuk performatywnych rodził się również „nowy cyrk", z „ducha awangardy i pism Artauda", jak chcą współcześni badacze cyrku[76]. Ale cyrk został też na nowo odkryty jako żywa forma ekspresji i żywe miejsce spotkania, w swej idei bliski założeniom kontrkulturowym i kontestacyjnym swoich czasów. Cyrk jako sztuka, wspólnota, żywe doświadczenie, stan ducha. Ponad wszelkimi podziałami. Nowy model człowieka i społeczeństwa.

3.2. AUTONOMIA I NOBILITACJA, – kiedy cyrk stał się sztuką

Podział na sztuki niskie i sztuki wysokie wydaje się być nieaktualny. Co oznacza sztukę wysoką, szlachetną od czasów sedesu Duchampa i zupy Warhola?

W sztuce nie ma reguł, a jeśli są to się je obala. Artyści cyrku od zawsze znajdowali się na „salonach odrzuconych", albo przez władzę, albo przez kościół albo przez wartościujący podział sztuk na niskie i wysokie…

Kino też ma korzenie jarmarczne.

[76] Zala Dobovsek, Jean-Michel Guy, Tomi Purovaara

Nowy cyrk

Przełom lat 70 i 80 w Europie Zachodniej był zwrotem artystów związanych z teatrem ku przestrzeniom pozainstytucjonalnym, ku ulicy. Ulica była z kolei miejscem przynależnym dla cyrku. Przełom lat 70 i 80 dla cyrku to czas poszukiwań, pytań o tożsamość i funkcje, naturę i definicję cyrku, badanie własnych limitów prezentacji poprzez prowokację i autoironię; przecieranie szlaków w walce o równouprawnienie wśród innych sztuk performatywnych.

Jednak całkowita nobilitacja cyrku w Europie Zachodniej wymagała oficjalnego usankcjonowania w postaci utworzenia szkolnictwa wyższego kształcącego kreatywnych artystów cyrkowych a nie sportowców – rzemieślników (francuski CNAC miał być rodzajem cyrkowego Bauhausu), powstania licznych festiwali, prasy specjalistycznej, organizacji wspierających rozwój cyrku współczesnego oraz angażowanie twórców teatru i tańca w powstawanie spektakli cyrkowych… całej infrastruktury promującej sztukę cyrkową pod hasłem *cirque nouveau*. Francja stała się centrum kreowania zjawiska „nowego cyrku", cyrku jako sztuki związanej ze sceną eksperymentalną, awangardową, rodzącej się z ducha buntowniczej kontrkultury. W rezultacie *Cirque nouveau* stanowi pewien rodzaj tożsamości artystycznej oraz nowy rynek sztuki.

Narodziny nowego cyrku, a tym samym zmianę statusu sztuki cyrkowej, współczesny francuski badacz cyrku J.M Guy[77] wiąże z następującymi wydarzeniami[78]:

1.Przemiany społeczno-kulturowe lat 60 i 70 w Europie i Ameryce oraz ruch kontrkultury i awangardy artystycznej lat 60 zrodzony pod wpływem pism Antoine Artaud, z których narodziło się wiele nowych form w teatrze i tańcu europejskim i amerykańskim (The Living Theatre, sztuka performance, Theatre du Soleil Ariane Mnoukchine, teatr polityczny, teatr Kantora i teatr Grotowskiego, teatr fizyczny, post-modern dance, teatr tańca Piny Bausch), w tym również nowy cyrk.

2. Zerwanie z tradycją cyrku w latach 70, polegające m.in. na zaprzestaniu prezentowania numerów tresury dzikich zwierząt, podważeniu konieczności występów pod namiotem cyrkowym i na arenie, zaproponowaniu nowej dramaturgii opartej na

[77] A za nim inni, m.in. Bauke Lievens, Tomi Purovaara, Zala Dobovsek
[78] Guy J.M., „Avant-garde, cirque!", Autrement 2001

narracji (adaptacje tekstów literatury, narracja podporządkowana tematowi), zaproponowanie nowej estetyki dla cyrku (wbrew tradycyjnej ikonografii cyrku), tworzenie się grup cyrkowych (niezwiązanych z kręgiem rodzin cyrkowych) inicjowanych przez artystów niezależnych, niezwiązanych z instytucjonalnymi formami kultury, którzy rewolucjonizują uliczną sztukę jarmarczną.

Przykłady artystów i założonych przez nich niezależnych grup cyrkowych: Igor – Voliere Dromesko, Bartabas – Theatre Equestre Zingaro, Pierre Bidon – Archaos, Bernard Kudlak – Cirque Plume, Christian Taquet – Cirque Baroque. Ale również Circus Oz, Cirque Roncalli, The Big Apple Circus, Les Arts-Sauts, Cirque Eloize, The Pickle Family Circus, Cirque Bonjour, Fura dels Baus, Cric Crac i Circ Demola, Cirque du Soleil.

3.Przemiany w organizacji samego cyrku w latach 70 i 80, polegające m.in. na profesjonalizacji zawodu aktora cyrkowego poprzez tworzenie się szkół cyrkowych np. CNAC w 1985 i szkoły zakładane przez artystów pochodzących ze sławnych rodów cyrkowych w 1974 m.in. Annie Fratellini, Alexis Gruss), pojawieniu się nowych form cyrkowych związanych ze sztuką uliczną – niezależne kolektywy cyrkowe, pojawieniu się organizacji wspierających rozwój cyrku oraz międzynarodowych festiwali sztuki cyrkowej np. w Monte Carlo; poza tym we Francji opiekę nad cyrkami przejął w roku 1985 Minister Kultury (wcześniej cyrki francuskie podlegały Ministerstwu Rolnictwa).

Autor traktuje nowy cyrk nie, jako wynik myśli awangardowej lat 60 z pogranicza teatru, tańca i sztuki performance, ale na równi z nimi. Nowy cyrk, według autora, został zainicjowany przez artystów ulicznych, niezwiązanych ani z instytucjami kultury ani z kręgiem rodzin cyrkowych. Sztuka cyrkowa doczekała się uznania w postaci utworzenia narodowych szkół artystycznych, w których idea nowego cyrku mogła się rozwijać na poziomie profesjonalnym.

Rozwój nowego cyrku był związany z ruchem kontrkultury, jest konsekwencją form awangardy lat 60 oraz zainteresowania się cyrkiem i formami sztuki popularnej przez twórców awangardy lat 60. Nowy cyrk nie odrzucał tradycji, ale inspirował się własnymi „korzeniami”, różnymi formami cyrku np. sideshow, cyrk lat międzywojennych, ideami kulturowymi przynależnymi do cyrku np. transgresja płci,

ciała, społecznej tożsamości; prowokacja, niekonwencjonalne zachowania i niecodzienne umiejętności; odwracanie ról, porządków, hierarchii; testowanie limitów wytrzymałości fizycznej i siły, dyscyplina ciała, współzawodnictwo i zespołowość. Nowy cyrk skierowany był do nowej publiczności, nie miał być niedzielną rodzinną rozrywką, ale spektaklem zaangażowanym społecznie i politycznie, przeznaczonym dla dorosłych widzów. Nowy cyrk bliższy był teatrowi poprzez estetyczną i tematyczną jedność, przekaz zawarty w spektaklu, budowanie relacji między performerami-postaciami spektaklu. Nowy cyrk był połączeniem różnych sztuk performatywnych z umiejętnościami cyrkowymi, wzajemnie się przenikającymi. Nowy cyrk miał na celu łamanie zasad prezentacji cyrku zgodnego z oczekiwaniami i przyzwyczajenia widza w tej kwestii.

Nowy cyrk na przełomie lat 20/30

Zwrot w myśleniu o sztuce cyrkowej, ale w zupełnie innym charakterze, nastąpił również dużo wcześniej - w latach 20 w Europie Wschodniej. Początkowo miał związek z bezpośrednim zainteresowaniem się cyrkiem przez twórców awangardowych, reformatorów teatru m.in. Meyerholda[79], następnie związany był z oficjalną polityką modernizacji cyrku zapoczątkowaną przez Lenina. Dzięki polityce przyjaznej cyrkowi, zaczął on się rozwijać.

Narodziny nowego cyrku oraz jego nobilitacja w Moskwie lat 20 były związane z innym kontekstem kulturowym, ale można zauważyć wiele podobieństw. Powstanie nowego cyrku było również związane z przemianami społeczno-kulturalno-politycznymi, ale następujących na przełomie lat 20 i 30. Nowe państwo rewolucyjne wymagało powstania nowego społeczeństwa i nowej sztuki rewolucyjnej, jak głosiła propaganda Łunaczarskiego. Wybrano cyrk, z podobnych powodów – cyrk, jako sztuka kierująca się do szerokiej publiczności, operująca bezpośrednim przekazem i znosząca podziały społeczne, sztuka żywa, otwarta, bezpośrednia. Cyrkiem również interesowali się artyści awangardowi (np. futuryści) oraz reformatorzy teatru (Meyerhold, Reynhardt) i dramaturdzy (Błok, Majakowski).

[79] Co spowodowało „cyrkizację teatru" radzieckiego w latach 20. Olga Kupcowa, wykład wygłoszony podczas Interdyscyplinarnej Konferencji Naukowej, Nowy Cyrk i Sztuka w Przestrzeni Publicznej, Lublin 2014

Nastąpiły przemiany w organizacji cyrku – upaństwowienie i instytucjonalizacja cyrku. Powstała Moskiewska Szkoła Cyrkowa w 1927roku (profesjonalizacja zawodu artysty cyrkowego). Pojawiły się nowe formy funkcjonowania cyrku, (jako alternatywa dla modelu podróżujących dynastii cyrkowych) – cyrki numerowane, stałe, budowane w większych miastach, zakłady pracy zatrudniające artystów na etaty, podlegające Centralnej Organizacji Cyrków Radzieckich.

Zerwanie z cyrkiem tradycyjnym (wędrującym z Zachodu) polegało na poszukiwaniu tożsamości cyrku rosyjskiego, czerpania z tradycji i kultury ludowej Rosji (baśnie, legendy, podania). Sięgając do ludowej kultury rosyjskiej zaproponowano nowa estetykę i poetykę cyrku, co widoczne było w kolorowych, etnicznych kostiumach, etnicznej muzyce oraz wykorzystaniu tradycyjnych azjatyckich technik cyrkowych– mongolskie kontorsje, tresowane niedźwiedzie i tworzeniu własnych form cyrkowych – np. russian bar, cyrk na lodzie. Numery cyrkowe oparte były na narracji, nawiązywały do baśni ludowych. Powstały międzynarodowe festiwale sztuki cyrkowej bloku wschodniego oraz specjalistyczna prasa – pismo „Arena". Cyrkiem opiekowało się państwo, cyrk miał służyć władzy komunistycznej, być rozrywką klasy robotniczej, narzędziem „socjomechaniki" (pojęcie Łunaczarskiego, ideologa państwa komunistycznego). W krajach bloku wschodniego artyści cyrkowi posiadali wysoką pozycję społeczną oraz wiele dogodności w rozwoju twórczym, ale również ograniczenia polityczne, numery podlegały cenzurze[80].

Pojęcie nowego cyrku było używane w kontekście nowej funkcji, jaką miał pełnić cyrk, nowych zadań społecznych - wychowanie nowego człowieka, nowego społeczeństwa dla nowego państwa. Cyrk miał być nową sztuką nowych czasów, szukającą własnego wyjątkowego oblicza. Cyrk miał budować tożsamość społeczeństwa ZSSR, a na zewnątrz być świadectwem mocy i dumy ZSSR, dopóki nie stał się zwykłym przedsiębiorstwem przynoszącym duże zyski dla państwa w latach 70.

Cyrk stanowił źródło inspiracji dla eksperymentów teatralnych lat 20, m.in. w pracy pedagogiczno-artystycznej Meyerholda w jego Studio na Borodińskiej oraz w inscenizacjach Reinhardta (np. „Król Edyp"). Meyerhold interesował się nie tyle cyrkiem ile studiowaniem dawnych tradycji teatralnych (preekspresywnych technik

[80] Wykład Zofii Snelewskiej-Stempień podczas Interdyscyplinarnej Konferencji Nowego Cyrku i Sztuki w Przestrzeni Publicznej, Lublin 2014

teatralnych z punktu widzenia antropologii teatru), interesował się „protocyrkiem”[81] czyli zjawiskami sprzed uformowania się cyrku modernistycznego - średniowieczną budą jarmarczną i misteriami, włoską commedią dell’arte; jednak w Studio na Borodińskiej wykładali artyści cyrkowi i klauni. Reinhardt interesował się kontekstem przestrzeni cyrkowej, która jest przestrzenią archaiczną, rytualną, dającą możliwość wspólnotowego doświadczania widowiska.

Dlaczego reformatorzy teatru sięgali po cyrk? W celu stworzenia nowego teatru, nowego aktora i nowego widza. Chcieli dotrzeć do nowej publiczności, szerokich mas robotniczych, która do teatru nie przychodzi, za to jest obecna w cyrku. Szukali preekspresywnych technik teatralnych związanych z ciałem w celu wzbogacenia warsztatu aktora dramatycznego, nauczenia go improwizacji, gry zespołowej i posługiwania się ciałem (Meyerhold, biomechaniczne ciało – maszyna, ciało – trybik w perfekcyjnej pracy zespołu). Szukali rodzaju widowiska żywego, które przekraczałoby podział na scenę i widownię, na aktora i widza, zgodnie ze współczesną myślą (Reinhardt, „teatr dla pięciu tysięcy”), że teatr powinien znowu być świętem, takim, jakim był w czasach antycznych i średniowiecznych, w których udział brało całe społeczeństwo. Szukali odpowiedniego rodzaju przestrzeni dla inscenizacji „dzieł monumentalnych” (Reynhardt). Szukali nowej sceny, czerpiąc z estetyki cyrku i teatru jarmarcznego, tworzyli „maszyny do grania” – metalowe konstrukcje do aktorskich zadań zespołowych, łączące widownię ze sceną (Meyerhold).

Meyerhold nie myślał o rozwoju cyrku, myślał o rozwoju teatru i aktora dramatycznego. Numery cyrkowe były wplatane w tkankę spektaklu teatralnego, np. w „Misterium Buffo” Majakowskiego, artyści cyrkowi grali rolę diabłów (jak w misteriach średniowiecznych diabłów grali żonglerzy, historioni), w innych spektaklach np. „Las” Ostrowskiego w spektakl wpleciono klaunowe intermedia w postaci numerów białego i rudego klauna, jako postaci szczęśliwca i nieszczęśliwca[82].

Podobne fascynacje cyrkiem miały miejsce w latach 20 i 30 we Francji, w pracach artystów plastyków i twórców scenografii (Picasso, Dufy, Klee), w tekstach literackich (Genet), w inscenizacjach teatralnych (Cocteau). Cocteau we współpracy z Fratellinimi zainicjował kursy akrobatyki w szkole Vieux Colombier, ale nikt wtedy jeszcze nie

---

[81] Wykład Olgi Kupcowej podczas Interdyscyplinarnej Konferencji Nowego Cyrku i Sztuki w Przestrzeni Publicznej, Lublin 2014

[82] Ibidem.

myślał o stworzeniu nowego cyrku, na razie trzeba było „zreformować" teatr, sięgając również do zdobyczy teatru ulicznego - bud jarmarcznych, średniowiecznych misteriów i commedii dell'arte.

Zwrot w myśleniu o sztuce cyrkowej nastąpił na przełomie lat 20/30 w ZSSR, ale nie tyle w związku z zainteresowaniem się cyrkiem przez awangardowych artystów teatru (reformatorzy teatru interesowali się nie tyle cyrkiem, co „protocyrkiem", nie w kontekście rozwoju cyrku, ale – rozwoju teatru i aktora dramatycznego), ile z polityką Lenina przyjaznej sztuce cyrkowej. Cyrk miał być narzędziem idei „socjomechaniki" Łunaczarskiego, miał budować tożsamość społeczeństwa ZSSR, w związku z tym otrzymywał dotacje państwowe na rozwój nowego cyrku o nowej estetyce – nawiązującej do etnicznych legend, podań, kostiumów, muzyki i technik cyrkowych oraz nowych funkcjach społecznych i propagandowych. Nowy cyrk rosyjski miał wpływ na estetykę cyrku światowego do połowy lat 70. W rzeczywistości współtworzył estetykę cyrku tradycyjnego, w opozycji do którego powstała idea *cirque nouveau* (Nowy Cyrk), która narodziła się głównie we Francji na przełomie lat 70 i 80 w wyniku kolejnych przemian społeczno – politycznych i równolegle powstających nowych zjawisk artystycznych.

3.3 STARE, NOWE, WSPÓŁCZESNE…

„eadem mutata resurso /

pozostaję tym samym, choć się zmieniłem"

motto Kolegium Patafizyki

Eksperymenty Nowego Cyrku

Nowy cyrk zaproponował nową estetykę i dramaturgię spektaklu cyrkowego wynikająca z refleksji artystów, obecności reżysera lub choreografa. Spektakl mógł

tworzyć na scenie iluzję sceniczną pewnej z góry ustalonej rzeczywistości lub być formalnym poszukiwaniem w obrębie czystego ruchu, fizyczności. Nowy cyrk otworzył tę formę sztuki na eksperyment artystyczny.

Nowy cyrk wykorzystywał nowe rekwizyty i obiekty, pochodzące ze świata współczesnego, miejskiego, codziennego, zwykłego.

Nowy cyrk zaproponował inne podejście do obecności artysty cyrkowego na scenie, od wirtuozerii i perfekcji super ciała-maszyny ważniejsza była autentyczność i emocje performera-człowieka. Sztuka cyrkowa stała się środkiem autoekspresji oraz refleksji nad sobą i światem współczesnym.

Nowy cyrk zaproponował nowe podejście do tego, czym jest numer cyrkowy, w spektaklach poszczególne wystąpienia jednostek prezentujących odrębną technikę cyrkową rozmywały się w ruchu całego zespołu podporządkowanym idei poruszanej w spektaklu lub opowiadanej historii. Spektakle nowego cyrku kształtowały się w obrębie jednej wybranej techniki cyrkowej, odrzucając dramaturgię collage różnorodnych technik.

Nowy cyrk zaproponował nowe podejście do widza, performerzy dążyli do tego, aby zakłócić oczekiwania i przyzwyczajenia widza dotyczące prezentacji spektaklu cyrkowego, np. poprzez prowokację, absurd, ironię, surrealizm, parodię, autoironię, brak ikon typowych dla cyrku oraz nowy wizualno-dźwiękowy design. Poza tym spektakle kierowane były przede wszystkim do widzów dorosłych, a ich prezentacja nie miała charakteru komercyjnej rozrywki. Spektakle nowego cyrku zakładały zaangażowanie społeczne i polityczne, przekaz intelektualny.

Performerzy nowego cyrku zwrócił się ku innym przestrzeniom prezentacji cyrku, wychodząc poza namiot i arenę – na ulicę (to właściwie „stare" miejsce prezentacji umiejętności cyrkowych) i na scenę teatralną.

Nowy cyrk charakteryzował się innym podejście do obecności zwierząt w cyrku, w spektaklach całkowicie zrezygnowano z numerów tresury dzikich zwierząt, ale pojawiały się zwierzęta domowe np. świnie oraz „dzikie" zwierzęta miejskie np. szczury.

Nowy cyrk zapoczątkował proces tworzenia się zespołów cyrkowych poza klanami cyrkowymi. Nowe „rodziny cyrkowe" nie były połączone więzami krwi, ale łączyły je wspólne przekonania na temat sztuki i życia o charakterze kontrkulturowym. Zespoły te tworzyły niezależne organizacje i stowarzyszenia starające się o inne sposoby organizacji i produkcji spektakli cyrkowych, walczące o przyznanie cyrkowi statusu sztuki wysokiej.

Nowy cyrk zapoczątkował falę zainteresowania cyrkiem przez środowiska pedagogiczne, terapeutyczne i edukacyjne.

Wartości niezmienne cyrku

Cyrk tradycyjny, modernistyczny, „protocyrk" i pradawne „korzenie -lustra" cyrku stanowią żywą inspirację dla artystów cyrku współczesnego, którzy odnoszą się do jego tradycji, ikonografii, modeli funkcjonowania, rekwizytów, technik.

Cyrk proponuje określony sposób życia związany, w sposób dosłowny i symboliczny, z podróżą, nieustannym ruchem, co ma wpływ na sztukę, jaką tworzą artyści cyrkowi.

Cyrk jest sztuką fizyczną, związaną z ciałem, które jest podstawowym narzędziem performera cyrkowego. Cyrk opiera się na praktykowaniu i prezentowaniu poszczególnych technik cyrkowych, które z kolei związane są z podejmowaniem ryzyka, narażaniem ciała na ryzyko.

Cyrk w traktuje widza, jako współuczestnika spektaklu, zwraca się do niego w sposób bezpośredni, podejmuje interakcje i utrzymuje żywy kontakt z widzem przez cały spektakl.

Cyrk nie oddziela sztuki od życia, jest działaniem zespołowym, kolektywnym.

Cyrk jest sztuką przekraczania granic i podziałów, od swoich początków był sztuką o charakterze subwersywnym, społeczno-politycznym, rytualnym, transgresyjnym, agitacyjnym; gwarantował równość pod względem pochodzenia, wieku, płci, narodowości, grupy etnicznej itd.

Cyrk jest przestrzenią dla wszystkiego, co nie jest akceptowane (marginalne, wyparte, ukrywane) przez współczesną kulturę; dla wszystkiego, co nowe i inne (integrowanie

innych gatunków sztuk, nowości technologicznych i trendów artystycznych w spektaklach cyrkowych).

Cyrk jest sztuką ponadkulturową, zrozumiałą w każdym zakątku świata.

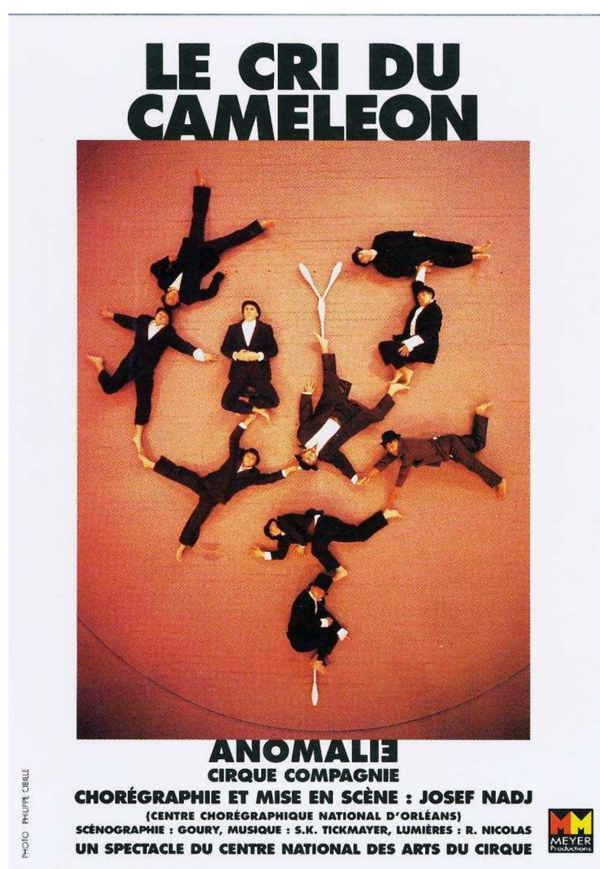
Cyrk współczesny

Francuscy teoretycy cyrku[83] datują bardzo dokładnie moment narodzin cyrku współczesnego. Była to premiera siódmej produkcji CNAC[84] z roku 1995 – „Le cri du cameleon" w choreografii Josepha Nadj, czyli spektakl dyplomowy studentów CNAC z Chalons-en-Champagne. Spektakl odniósł ogromny sukces, na całym świecie był grany ponad trzysta razy, prezentowany był również na festiwalu w Avignon, gdzie performerzy wystąpili oficjalnie pod nazwą „Anomalie – Cirque Compagnie"[85]. Spektakl ten został uznany za „przełomowy dla cyrku", zapoczątkowujący „erę cyrku współczesnego" – z opinią francuskich badaczy można się zgadzać lub nie, a spektaklowi warto się przyjrzeć bliżej.



[83] Między innymi J.M. Guy i P.Jacob.
[84] Centre National des Arts du Cirque.
[85] Pod tą nazwą tworzą również kolejne spektakle.





Fot. Anomalie Cirque Compagnie, sceny ze spektaklu i plakat „Le cri du cameleon"

Spektakl grany był w przestrzeni teatralnej, nie w namiocie cyrkowym. Rozgrywał się wokół tematu metamorfozy, który pojawił się w wyniku rozmyślań choreografa Jospha Nadj nad naturą i specyfiką sztuki cyrkowej, – co sprawia, że człowiek sięga po rzeczy, stany dla niego nienaturalne, skąd w człowieku pragnienia przekraczania granic ludzkich możliwości.

„Quelles idees poussent l'homme a explorer des choses qui ne sont pas naturelles pour lui? A la quete du mythe des surhommes – Icare, Hercule… l'homme rejoue devant nous cette aventure singuliere ou il tente de surpasser un univers de reves, d'hallucinations, de souvenirs… Le Cirque"[86].

W spektaklu brało udział dziesięciu performerów (sami mężczyźni) tworzących na scenie konstelacje ciał w przestrzeni, jeden pulsujący wspólnym rytmem organizm, będący cały czas w ruchu. Ruch jednego ciała organizmu wpływał na ruch kolejnego. Sprawiało to wrażenie, jakby performerzy zarażali się ruchem od siebie nawzajem. Spektakl opierał się o umiejętności cyrkowe biorących w nim udział performerów, wykorzystane zostały powietrzne pasy, lina wertykalna, woltyż akrobatyczny, żonglerka zespołowa i indywidualna. Sposób ich wykonywania i ruchu określał charakter – emocjonalność postaci.

Josef Nadj pozostawił w spektaklu warsztat cyrkowy związany z poszczególnymi technikami, wykorzystując ich naturalny rytm, ale porozbijał poszczególne numery zamieniając je w sytuacje grupowe. Na scenie nic nie dzieje się bez powodu, każdy performer był częścią jednego organizmu, który można by porównać do chóru, ale opartego na ruchu, który podlegał nieustannym metamorfozom. Z grupy w ruchu wyłaniał się co chwila inny protagonista, który swoim działaniem nadawał kierunek dla zwrotów akcji, zmian - w przestrzeni, w układzie ciał, w rytmie, w atmosferze. Protagonistą stawał się nie tyle performer ile konkretny rytm związany z techniką cyrkową, którą on wykonywał oraz gestami, które są w niej organicznie zawarte. Gesty związane z techniką będące jej podstawą, bez których nie da się zaprezentować danej techniki, w spektaklu stały się punktem wyjścia dla dalszych formalnych eksperymentów ruchowych. Spektakl, mimo że nie opowiadał żadnej konkretnej fabuły,

[86] J. Nadj, notatka do spektaklu. / http://www.compagnie-anomalie.com/

był oparty na narracji, która krążyła wokół tematu metamorfoz. Spektakl kierował się logiką rytmu, ruchu i gestu, a nie logiką słowa przełożoną na ruch (działania nie były pantomimą obrazującą zdarzenie). To tak, jakby performerzy tańczyli obraz abstrakcyjny zamiast obrazu realistycznego - ruchem niczego nie wyjaśniali, za ruchem podążali.

Elementy scenografii przywodziły na myśl poetyckie, surrealistyczne obrazy Rene Magritte i szkice do sztuki „Król Ubu" Alfreda Jarry, a charaktery performerów – postaci z powieści Kafki (szare człowieczki uwikłane w machinę społeczną, zbiorowość). Przestrzeń gry wyznaczona była z tyłu szarym, wypłowiałym murem, w którym była luka – na niebo (na inny świat – marzeń i halucynacji?). Niebo symbolizował parawan z namalowanymi na płótnie chmurami. Z nad niego wychodzili performerzy – każdy w inny, sobie właściwy sposób, którzy siadali na czterech krzesłach stojących tuż przed parawanem lub ustawiali się w określonych pozycjach np. w wyznaczonych na podłodze taśmą samoprzylepną - kwadratach. Po bokach muru były jeszcze dwa wejścia – drzwi, każde po jednej stronie. Elementami scenografii były również cyrkowe rekwizyty treningowe np. materac gimnastyczny, batut.

Inny obrazek - trzech performerów siedzi na krzesłach przed parawanem – niebem, z melonikami różnej wielkości na głowach, czwarty znajdujący się przed nimi, żongluje melonikami, nie tylko podrzucając je na przemian góry, ale tak, że przetaczają się po całym jego ciele. Melonik – atrybut „szarego człowieczka" użyty w nienaturalny sposób staje się rekwizytem magicznym przenoszącym w świat wyobraźni.

Inny obrazek – performerzy z kapeluszy i płaszczy oraz za pomocą swoich niecodziennych akrobatycznych umiejętności tworzą dziwne postacie, kreatury np. formę o dwóch głowach. Metamorfozy przypominają zabiegi iluzjonistyczne dziejące się na oczach widzów w sposób uporządkowany rytmicznie grą na instrumentach, wykonywaną na żywo przez samych performerów.

Spektakl „Le cri du cameleon" nie był tylko połączeniem technik cyrkowych, tańca, muzyki i teatru, stanowił nieustanną cyrkulacją tych wszystkich elementów. Nie da się w nim wyznaczyć granic pomiędzy tymi elementami, trudno jest jednoznacznie określić, w którym momencie kończy się cyrk (prezentacja umiejętności technicznych), a zaczyna się taniec (np. układ choreograficzny) albo teatr (sytuacja teatralna). Cyrk sam w sobie zawiera już rodzaj choreografii – zestaw ruchów niezbędnych do

wykonania danej techniki, rytm wynikający bezpośrednio z używanego do działania rekwizytu oraz ciało w ruchu, w relacji (sytuacji) z partnerem, który może być przestrzenią, dźwiękiem, rekwizytem, obiektem... Cyrk sam w sobie jest choreą – połączeniem poezji (niezwykłość, niecodzienność), muzyki (rytm) i tańca (ciało, ruch). Cyrk bardzo bliski jest teatrowi fizycznemu. W krajach anglojęzycznych m.in. w Anglii i w Australii pojęcia te stosowane są zamiennie.

Performerzy biorący udział w tej produkcji założyli grupę „Anomalie – Cirque Compagnie", pod taką nazwą wystąpili oficjalnie na festiwalu w Avignon, a potem tworzyli własne spektakle.

Techniki cyrkowe same w sobie są „abstrakcyjnym" środkiem wyrazu, niezwiązanym z logiką obrazowania rzeczywistości. We współczesnych spektaklach teatralnych grają rolę służalczą wobec teatru, są zazwyczaj dosłownie cytowane z dodatkową stylizacją na retro-cyrk albo numer cyrkowy ma być metaforą np. walki żywiołów, obrazem przedstawiającym jakaś sytuację, wydarzenie, które można rozpoznać i nazwać.

Cyrk współczesny często porównywany jest do współczesnych zjawisk w tańcu, jako gatunek synkretyczny, hybrydyczny, przekraczający granice sztuk, wymakający się próbom definiowania oraz do zjawisk w teatrze postdramatycznym – odejście od linearnej narracji, związków przyczynowo – skutkowych miedzy scenami - obrazami, relacji psychologicznej między postaciami, kolaż, fragmentaryczność, integracja sztuk, symultaniczność akcji. Cyrk specyfikę swojego gatunku (różnorodność, brak linearnej akcji i zależności między poszczególnymi numerami, kolaż) kreuje na współczesną[87]. W cyrku współczesnym trudno rozróżnić stosowane dyscypliny – techniki cyrkowe i wyróżnić je w spektaklu, ze względu na brak typowych obiektów cyrkowych i pojawianie się nowych, skonstruowanych specjalnie dla danego spektaklu oraz rozmywanie się dyscyplin cyrkowych w ruchu, geście, ciele i nowych formach plastycznych wynikających z asymilowania przez cyrk zdobyczy sztuk performatywnych XX wieku. Często spektakl cyrkowy zbudowany jest na eksplorowaniu zjawisk fizycznych, ciała, procesów psychologicznych, materiałów-tworzyw i pojęć związanych z uprawianiem technik cyrkowych, np. balans, grawitacja,

[87] Lievens Bauke, "Digging in the present: how new is contemporary?", http://www.circostrada.org/IMG/file/PUBLICATIONS/Residence%20cirque%20BD.pdf

ryzyko, oraz na eksplorowaniu elementów archaicznych, modernistycznych i XX-wiecznych tradycji cyrkowych i idei charakterystycznych dla cyrku np. krąg, zwierzęcość, współuczestnictwo, niecodzienność, rodzina, sposób życia.

Strategie cyrku współczesnego

Cyrk miał przyciągać widzów poprzez prezentowanie drapieżności, okrucieństwa, dziwności, dziwaczności, zręczności i zwinności. Tego typy mechanizmy przyciągania widzów zostały przejęte przez reklamę, telewizję i prasę brukową. Cyrk współczesny nie chce być „sensacją", nie chce być również jedynie rozrywką.

Strategie prezentacji i trendy cyrku współczesnego J.M.Guy i J. Rosenberg[88] grupują według dwóch kategorii – „trzy wielkie ewolucje", które charakteryzują rozwój gatunku sztuki cyrkowej oraz „trzy wielkie estetyki", które oscylują wokół ewolucji propozycji artystycznych tego gatunku.

„Trzy wielkie ewolucje" związane są z wyborem przestrzeni do prezentacji sztuki cyrkowej, z nobilitacją sztuki cyrkowej wynikającą z wartościowej propozycji artystycznej monodyscyplinarnych spektakli cyrkowych oraz w rezultacie z powstaniem innego cyrku łączącego w sobie różne dziedziny sztuk widowiskowych, otwierających cyrk na eksperyment:

1. Namiot cyrkowy – jest artystyczną możliwością wyboru, ale nie konieczność

Występowanie pod namiotem cyrkowym jest indywidualnym wyborem zespołu i artysty, ale nie jest już koniecznością, miejscem prezentacji identyfikującym ten gatunek sztuki. Namiot cyrkowy przestaje być naturalnym miejscem cyrku. Jego użycie określa wybór stylu życia oraz wybór relacji, jakich zespół/ artysta szuka się z widzem. Namiot wybierają głównie podróżujące kolektywy cyrkowe, dla których cyrk to styl życia. Jako przykłady Guy i Jacob przytaczają następujące francuskie kompanie cyrkowe: Cie Apres la pluie, Cie Rasposo, Collectif AOC, Cirque Plume, Cirque Ici

2. Ewolucja cyrku do rangi sztuki cyrkowej – spektakle cyrkowe budowane wokół jednej techniki

---

[88] Guy Jean Michel, Rosenberg Julien, "Esthetiques du cirque contemporain", Hors Les Murs 2007

W spektaklach cyrkowych dominuje monodyscyplinarność, tendencja do wykorzystywania jednej techniki cyrkowej w spektaklu. Spektakle monodyscyplinarne udowadniają, że każda technika cyrkowa może istnieć samodzielnie, jako nośny, silny środek wyrazu, nie będąc jedynie uzupełnieniem innych dyscyplin. Jako przykłady zespołów tworzących swoje spektakle na bazie jednej techniki cyrkowej autorzy wymieniają: Cie Les Arts Sauts (latający trapez), Theatre du Centaure (woltyżerka konna), Armo – Jerome Thomas (żonglerka zespołowa), Les Colporteurs (balansowanie na linie horyzontalnej), O ultimo momento (chiński słup)

3. Inny cyrk – połączenie z cyrkiem teatru, tańca i innych środków wyrazu np. sztuki video, teatru lalek i form plastycznych

Coraz trudniej w spektaklach cyrkowych rozpoznać poszczególne techniki. Cyrk czerpie inspiracje z własnej tradycji ale również z idei, trendów i poszukiwań artystycznych na polu innych sztuk. Pomieszanie gatunków i technik daje większe możliwości artystyczne niż zestawianie obok siebie osobnych numerów, tym samym coraz trudniej jest zaszufladkować poszczególne spektakle pod hasłem – cyrk, teatr, taniec itd. Autorzy wymieniają następujące przykłady innego cyrku: Cie Association A.R.N. – "(~~VOIR~~)[3] Cube a exhibition / cube a contemplation", Cie Moglice "I look up, I look down", Les hommes penches "HUMAN articulations", La Scrabeuse „TAILEUL", Jorg Muller „c/o".

Natomiast „trzy wielkie estetyki", czyli propozycje artystyczne współczesnego cyrku to: cyrk, który jest zaangażowany społecznie, cyrk proponujący nowe charaktery klaunów oraz cyrk wizualny.

1.Cyrk zaangażowany społecznie wychodzi z założenia, że sztuka musi pełnić funkcje społeczne

Jako przykłady autorzy wymieniają: Cie Hendrick van der Zee (HVDZ) „Base 11/19", Cie Non Nova „Zapptime # remix", AKYS Projecte „100% croissance", Angela Laurier „Deversoir", L'Apprentie compagnie „La fabrique de liens"

Wśród wymienionych grup znalazła się kobieta klaun Proserpina (L'Apprentie compagnie), której działania rozgrywają się w przestrzeniach wiejskich. Wraz z grupą klaunów odwiedza poszczególne domy mieszkańców danej miejscowości, przekazując im wiadomości od sąsiadów, prosząc o napisanie takich wiadomości dla kolejnych

uczestników zabawy. Proserpina występuje tu w roli społecznego łącznika, dzięki niej społeczność sąsiedzka staje się sobie bliższa, poznaje się bliżej i zacieśnia więzi.

2.Cyrk nowych osobowości klaunów – okrutnych, złośliwych i dzikich.

Przykłady nowych typów klaunów: Ludor Citrik "Je ne suis pas un numero", Cie Pre-o-ccupee "Ratte-ratrape-rate", Cie Maripaule B & Philippe Goudard "Anatomie d'un clown", Cie Singuliere "SoliloqueS", Jean Paule Lefeure & Didier Andre "Le jardin"

Nie wszyscy wymienieni przez autorów klauni są „okrutni, złośliwi i dzicy", ale na pewno każdy z nich jest osobną indywidualnością. Można szukać w nich cech typowych klaunów np. nieporadnego rudego Augusta, ale ich wygląd, ubiór, zachowanie i używane rekwizyty mają już z tymi klasycznymi cyrkowymi klaunami mało wspólnego. Klaun Ludor Citrik w spektaklu pod tytułem „Nie jestem numerem cyrkowym" operuje estetyką tańca butoh, a dla J.P. Lefeure i D.Andre inspiracją do zbudowania zabawnych relacji między dwójką postaci są rekwizyty ogrodowe.

3. Estetyka ruchów graficznych – poezja obrazu, czystość gestu i ruchu, tworzenie form choreograficznych i wizualnych, sens ukryty w samym wyborze formy.

Przykłady spektakli z pogranicza cyrku i sztuk wizualnych: Cie 111 & Phil Soltanoff "Plus ou moins l'infini", Cie Adrien M "Convergence 1.0", association W "comme en plain jour", Cie Chant de Balles "Pai Sai", Circo Aereo et les Objects Volants "Espresso"

W tej kategorii autorzy umieścili przede wszystkim spektakle oparte na technice żonglerki, w którą "ruchy graficzne" wpisane są niejako organicznie. Żonglerka oparta na notacji rytmicznej może służyć do opowiadania o zagadnieniach z pogranicza zjawisk fizycznych, obrazować idee matematyczne lub mity kosmogeniczne. Przykładowy spektakl grupy Cie 111 jest efektem refleksji na temat linii ciągłej.

Cyrk współczesny jest efektem rozwoju tego gatunku zapoczątkowanej przez twórców idei Nowego Cyrku.

Cyrk współczesny wykorzystuje cyrkowe środki ekspresji w celu opowiedzenia fabuły, bada naturę i specyfikę samej sztuki cyrkowej, dokonuje eksperymentów artystycznych i formalnych w obrębie poszczególnych technik cyrkowych oraz bada idee, wyobrażenia i mity jakie cyrk przywołuje.

Gest wynikający z prezentowanej techniki cyrkowej stanowi podstawę dla eksperymentów ruchowych i punkt wyjścia dla tworzenia sytuacji scenicznych.

Cyrk współczesny nie zawsze opowiada historię, narracja może wynikać nie z inscenizowania konkretnej fabuły, ale z podejmowanego tematu, wokół którego budowane są działania i ruch sceniczny. Narracją może być również sam eksperyment formalny.

W cyrku współczesnym trudno rozróżnić stosowane dyscypliny (m.in. ze względu na brak typowych obiektów i rekwizytów), czasami w spektaklach ogóle nie występują w „czystej" tradycyjnej formie, a działania performerów oscylują w kierunku poszukiwań formalnych wynikających z refleksji na temat specyfiki cyrku i technik, które wykonują.

Cyrk współczesny eksploruje zjawiska fizyczne związane z uprawianiem poszczególnych technik, ciało performera oraz idee identyfikujące cyrk na przestrzeni wieków.

Spektakle cyrku współczesnego budowane są wokół jednej dyscypliny cyrkowej, określającej jednorodny rodzaj gestu i ruchu dla całego spektaklu.

W spektaklach cyrku współczesnego zacierają się granice pomiędzy poszczególnymi gatunkami sztuk widowiskowych i wizualnych, podobne zjawiska dzieją się również na polu eksperymentów sztuk performatywnych.

Propozycje artystyczne cyrku współczesnego są wynikiem asymilowania przez cyrk zdobyczy, trendów, myśli i idei sztuk performatywnych XX wieku. Cyrk czerpie zarówno z własnej tradycji jak i z poszukiwań artystycznych na polu innych sztuk.

Często stosowanymi zabiegami przez artystów cyrku współczesnego są:

-autoironia i autotematyzm – szydzenie z techniki, opowiadanie o niej lub komentowanie jej na żywo poprzez słowo;

- dekonstrukcja i dekompozycja gestów - spowalnianie ruchów i gestów wbrew zasadzie ich płynności i szybkości w cyrku klasycznym

-dramaturgia kolażu - kolaże tematyczne zamiast linearnej historii

4. CYRK – PRÓBA DEFINICJI

Co stanowi ikony cyrku? Bez jakich elementów cyrk w powszechnym wyobrażeniu nie mógłby istnieć?

Bez namiotu i areny. Bez klauna. Bez zwierzęcia. Bez numeru w powietrzu. Bez żonglera. Bez orkiestry dętej. Bez parady. Bez realnego ryzyka.

Cyrk współczesny może istnieć bez tych elementów. Każdy z tych elementów może stać się osobną sztuką, definiowaną jako sztuka cyrkowa.

Istnieje cyrk bez klauna. Istnieje cyrk wyłącznie klaunów.

Istnieje cyrk bez zwierząt. Istnieje teatr woltyżerki konnej.

Istnieje cyrk bez numerów powietrznych obok cyrków skupionych tylko wokół numerów powietrznych. Dotyczy to również innych technik cyrkowych.

Istnieje cyrk bez areny, namiotu obok innych miejsc dla jego prezentacji.

Istniej cyrk bez orkiestry dętej i w ogóle bez żadnej muzyki, w ciszy.

Cyrk uniezależnił się od cyrku.

Każdy twórca współczesnej sztuki cyrkowej ma swój własny punkt widzenia na temat tego, czym jest cyrk. Wciąż jednak punktem odniesienia pozostaje tradycja, jej ikonografia, estetyka, elementy składowe. I ryzyko. Ryzyko pozostaje rzeczywiste, jest nieodłącznym elementem praktyki i prezentacji technik cyrkowych. W cyrku współczesnym często staje się tematem dramaturgii spektaklu.

TECHNIKI CYRKOWE

Środkiem wyrazu cyrku są techniki cyrkowe związane są z ciałem (np. kontorsjonistyka, akrobatyka, gry ikaryjskie), z przedmiotem – rekwizytem – obiektem (np. żonglerka, akrobatyka powietrzna) oraz ze zwierzęciem (np. woltyżerka, tresura).

Wszystkie techniki cyrkowe łączy jeden wspólny mianownik – jest nim ciało w ruchu. Ciało w sytuacjach ekstremalnych, ciało w relacji z partnerem – rekwizytem - obiektem – zwierzęciem. A więc środkiem wyrazu w cyrku jest ciało w ruchu w relacji z partnerem (człowiekiem - obiektem – rekwizytem – zwierzęciem).

Cyrk składa się z numerów cyrkowych wykonywanych przez performerów cyrkowych. Każdy numer cyrkowy prezentuje inną technikę, wykorzystywaną, jako numer solowy lub grupowy. Wszystkie numery cyrku tworzą program cyrku.

Cyrk to collage numerów, technik, artystów.

Cyrk to collage ludzi i zwierząt.

Cyrk to collage ciał ludzkich i zwierzęcych w ruchu.

Niejednorodność stylistyczna, mieszanina technik, ludzi, zwierząt jest jedną z cech charakterystycznych cyrku.

Cyrk tradycyjny nie jest reprezentacją fikcji, jest realnym dzianiem się, treser nie jest w znaczeniu reprezentacji aktorem, jest samym sobą prezentującym swoje umiejętności czyli *techne*.

PRZESTRZEŃ

Cyrk to miejsce. Przestrzeń i sposób życia artystów. Dom. Przestrzeń prywatna. Obóz. Koczowisko. Namiot i arena. Karawany mieszkalne artystów i klatki zwierząt zgromadzone wokół centrum – namiotu i areny. Ciągłe przemieszczanie się z miejsca na miejscu, nieustanna podróż (w sezonie), każdego dnia w innym mieście.

W tym kontekście pójście do cyrku staje pójściem w gościnę, a przyjazd cyrku do miasta – rodzajem święta i wspólnej celebracji w kręgu. Jean-Michel Guy - francuski teoretyk cyrku - cyrk nazywa rytuałem[89].

To, gdzie odbywa się spektakl, ma wpływ na jego odbiór. Artyści cyrku współczesnego, nawet jeśli nie decydują się na prezentację w namiocie cyrkowym, często podkreślają ten „rodzinny", „wspólnotowy", „domowy" charakter widowiska np. poprzez scenografię, dzielenie się z widownią np. wódką, bezpośrednie zwracanie się i kontakt z publicznością. W cyrku nigdy nie było „czwartej ściany".

Cyrk to miejsce pewnego określonego kontekstu społecznego, wiąże się z ludycznością, populizmem, które nadaje ten specyficzny kontekst spektaklom nie-cyrkowym odbywającym się w kręgu areny.

Reinhardt na swoje pytanie – „czy uda się dziś stworzyć przestrzeń, która warunkowała tak potężne działanie teatru antycznego?"- znalazł odpowiedź w architekturze cyrku (jako rozwiązanie prowizoryczne). Reinhardt szukał bezpośredniości oddziaływania w relacji aktor – widz, teatru żywego, „teatru dla pięciu tysięcy", co ograniczała scena wywodząca się z włoskiego baletu.

Cyrk to miejsce odwracania porządku społecznego.

Cyrk to miejsce rywalizacji, prezentacji, popisu, zespołowości.

Przestrzeń może tworzyć kontekst dla spektaklu, numeru cyrkowego. Jej wybór dla artystów cyrku współczesnego staje się osobistą decyzją, punktem startowym do pracy nad spektaklem i definiującym go.

Każdy numer cyrkowy może się odbyć w innej przestrzeni niż namiot cyrkowy, nie straci kontekstu, bo cyrk żadnego kontekstu nie wytwarza (dla innych sztuk – tak, np. dla spektaklu teatralnego prezentowanego w przestrzeni cyrkowej). Każdy numer cyrkowy może uzyskać nowy kontekst w innej przestrzeni, takie strategie stosuje cyrk współczesny. Przestrzeń tworzy kontekst. Cyrk to miejsce bez kontekstu dla własnych praktyk.

---

[89] Guy J.M. "Langages du cirque contemporain", http://www.doubs.fr/culture/Shema/documents/Les%20langages%20du%20cirque%20contemporain.pdf

Nowa przestrzeń tworzy nowy ruch, sposób poruszania się. I odwrotnie – rodzaj ruchu może sugerować określoną przestrzeń.

Cyrk współczesny posiada designerów nowych przestrzeni, – przy czym przestrzeń to cos więcej niż scenografia. Cyrk tradycyjny nie używa scenografii, jest samą przestrzenią. Cyrk współczesny dysponuje scenografią, wykorzystuje tradycyjną przestrzeń cyrku oraz szuka nowych przestrzeni do prezentacji.

Prezentacja niektórych technik cyrkowych wymaga specjalnych przestrzeni. Może być zwyczajną konstrukcją – rampą (spełniającą techniczne wymogi dla prezentacji danej techniki) lub machina cyrkową o określonej funkcji dramaturgicznej lub przestrzenią video.

CZAS

Francine Fourmaux – francuska etnolożka i badaczka cyrku – wskazuje na istnienie zbieżności trzech czasów w przedstawieniu cyrkowym – jest to czas obecny (wieczór grania spektaklu), czas wyobrażony (wynikający z narracji, fabuły) oraz czas proroczy – czas związany z realnym podejmowaniem ryzyka – dziejący się w zawieszeniu i niepewności.

W cyrku ryzyko zajmuje miejsce nadrzędne w spektaklu. Ryzyko jest widowiskowe, fizyczne, cielesne. W cyrku tradycyjnym momenty ryzyka podbijane są biciem w werbel orkiestry. W cyrku współczesnym ryzyko staje się tematem inscenizacji i gry zespołowej.

Artysta cyrkowy gra siebie w sytuacji ekstremalnej, prawdziwej, tu i teraz. Nie jest to sytuacja pozorowana, prawdopodobna, ale rzeczywista.

W pewnym sensie element ryzyka istniejący w cyrku jest bliski charakterowi sztuki performance. Realność ryzyka tu i teraz. Autor jest przedmiotem i podmiotem dzieła. Ciało jest materią dzieła. Performer jest podmiotem i przedmiotem jednocześnie. Jego działanie może powodować prawdziwy ból, skaleczenie, śmierć, przynosi adrenalinę, oczyszcza. Jego ciało staje się symboliczną ofiarą w rytuale społecznym, jakim jest cyrk.

Nie wszystkie techniki cyrkowe niosą ze sobą ten sam poziom ryzyka. Są techniki bardziej i mniej ryzykowne. Tylko uprawianie niektórych technik cyrkowych jest związane z wystawianiem swojego ciała na niebezpieczeństwo, realną możliwością utraty własnego życia.

MUZYKA

Czy muzyka jest środkiem wyrazu cyrku? Wyobraźmy sobie cyrk bez muzyki. Muzyka towarzyszy numerom, ale pełni też funkcję dramaturgiczną – podbija dźwiękiem uderzenia w werbel niebezpieczne momenty numeru. Tworzy aurę, klimat, wigor. Muzyka w cyrku tradycyjnym grana jest na żywo przez orkiestrę dętą, która (obok rekwizytu, którym się artysta posługuje) jest partnerem dla artysty. Orkiestra z czujnością śledzi każdy jego ruch, aby uderzyć we właściwym momencie.

Ale często artysta wykonuje swoja „partyturę" ruchowa niezależnie od muzyki, obok niej. Orkiestra cyrku tradycyjnego gra jazzowe standardy jako podkład, tło dla numeru.

Możemy zapytać każdego twórcę o to, czy muzyka jest inspiracją dla jego ruchu, czy jest akompaniamentem dla ruchu, czy dźwięki i ruch ze sobą współgrają czy są od siebie niezależne czy grają przeciw sobie. Każdy odpowie inaczej, to osobista decyzja odzwierciedlająca sposób patrzenia na świat i na uprawianą przez siebie *techne*.

KLAUN

Klaun jest postacią emblematyczną cyrku.

Trudno klaunadę nazwać techniką cyrkową, jest to rodzaj aktorstwa.

W cyrku tradycyjnym jego wejścia często stanowią tylko przerywnik dla innych numerów, odwracając uwagę od montażu rekwizytów. Zadaniem klauna jest odwrócić uwagę widzów od montażu technicznego do kolejnego numeru. Jego numer odbywa się w trakcie montażu do innych numerów.

Klaun jest jedyną postacią cyrku, która kilkakrotnie powraca na arenę w trakcie spektaklu. Jean-Michel Guy i Julien Rosenberg – francuscy badacze cyrku – nazywają

klauna ogniwem dramaturgicznym cyrku, postacią tworzącą jednorodną linię ciągłą pomiędzy numerami, łącznikiem spektaklu, figurą centralną i powracającą, kontrapunktem dla spektaklu poprzez możliwość odreagowania silnych emocji śmiechem[90].

Generalizując, rola klauna w cyrku tradycyjnym została ograniczona do roli głupka, zaklejdziury, klaunów postawionych najniżej w hierarchii tej sztuki – klownów dywanowych i repryzowych. Artyści cyrku współczesnego wykorzystują postać klauna m.in. do działań prospołecznych – jako mediatora, łącznika społecznego, kulturowego, działającego w imię szerzenia miłości, pokoju, budowania trwałych relacji w społeczeństwie i między kulturami (klaun – humanista, przywracający ład i porządek).

Postać klauna jest starsza niż sam cyrk. Podobnie jak dyscypliny cyrkowe.

Klaun jest obecnością, która przywołuje chaos, nieład, odwracanie porządku, narusza i kpi z obowiązujących w kulturze i społeczeństwie norm społecznych, narusza tabu.

Przodkiem klauna jest klaun rytualny i głupek królewski. Pełnił on funkcje społeczne. Mógł odwrócić do góry nogami autorytet króla, mówić otwarcie to, co inni ukrywali lub bali się powiedzieć. Był językiem, myślą ludu, narzędziem komunikacji i propagandy przeciwko autorytetom[91].

„Rytualnym odpowiednikiem cyrkowego klauna jest święty klaun. Rytualny klaun jest postacią dwuznaczną, niepodobną do innych ludzi, jako że zamieszkuje sacrofanum, próg między idiotyzmem a świętością. Święty klown nie jest jednak obrazoburcą, lecz kimś, kto ucieleśnia powrót do stanu pierwotnego przed zaistnieniem zróżnicowań; skoro wszystko stanowi pierwotnie niezróżnicowaną jedność, to kto i co miałby obrażać? Stan ten można określić jako przedkreacyjny chaos, zachowanie typowe dla dziecka, osoby chorej psychicznie albo szalonego mistyka wyzbytego zróżnicowań. Święty klown nigdy nie jest całkowicie zabawny ani nie zachowuje pełni powagi, oscyluje pomiędzy powaga a śmiesznością, podkreślając względność granic i podziałów. Jest postacią stricte liminalną. Jeśli istotą zachowania klauna cyrkowego jest łamanie reguł, spowodowane protestem przeciw standaryzacji i mające na celu uwolnienie się od rutyny codzienności, to funkcją klauna rytualnego jest łamanie tabu

[90] Guy J.M. i Rosenberg J., "Esthetiques du cirque contemporaine" HorsLesMurs 2007
[91] Jacob Pascal, „Pre-synthese sur l'evolution des arts du cirque", skrypt dla studentów CNAC we Francji,

kultowych. Klauny cyrkowe zawsze występują parami i stanowią swoje przeciwieństwo: reprezentują pewne raz na zawsze ustalone typy. Klaun rytualny natomiast interioryzuje w sobie zróżnicowanie, jest typem wewnętrznie niestabilnym, który nieustannie się przekształca"[92].

ZWIERZĘTA

Korzenie cyrku tkwią w obecności zwierzęcia – stwierdza P. Jacob[93], francuski badacz cyrku - podobnie jak korzenie wielu świeckich rytuałów i świąt religijnych. Począwszy od teatru okrucieństwa i mordowania zwierząt w starożytnych cyrkach rzymskich po nowożytny model cyrku Astleya, dla którego konny woltyż był fundamentem dla powstania nowego rodzaju widowiska, niemającego nic wspólnego z rzymską areną.

„Cyrk zaczyna się od obecności konia (na arenie) Philipa Astleya"[94]. Tak wiec cyrk od swoich początków wykorzystywał zwierzęta. W cyrku Astleya, który stał się modelem dla widowiska cyrku tradycyjnego był to koń wykorzystywany do pokazów wojskowych ćwiczeń.

Zwierzęta stanowią jedną z głównych atrakcji cyrku tradycyjnego, są jego emblematem, hasłem reklamowym, bo podobno to one przyciągają publiczność. Na plakatach reklamowych cyrków tradycyjnych można zobaczyć albo dzikie zwierzę albo klauna. Często zwierzęta są po prostu pokazywane na arenie jako widowisko samo w sobie, podobnie jak w XIX wiecznych menażeriach. Najważniejsza, podnosząca frekwencję widzów w cyrku, jest obecność dzikich, egzotycznych zwierząt, ze względu większego poziomu ryzyka numeru ludzie wolą oglądać tresowane lwy niż np. psy. Liczy się sama ich obecność i aura niebezpieczeństwa, śmierci.

Współczesny cyrk nazywany jest cyrkiem bez zwierząt. Często jest to jednym z głównych wyznaczników różnic pomiędzy cyrkiem tradycyjnym i współczesnym. Cyrk współczesny w centrum uwagi stawia człowieka i jego umiejętności, ale nie jest cyrkiem bez zwierząt. Niektórzy artyści świadomie odnoszą się do zwierzęcości związanej z areną cyrkową. Zwierzęta w cyrku współczesnym występują w sensie

[92] Sieradzan Jacek, „Szaleństwo w religiach świata", Inter esse Wydawnictwo Wanda 2004
[93] Jacob Pascal, „Pre-synthese sur l'evolution des arts du cirque", skrypt dla studentów CNAC we Francji
[94] Hodak-Druel C., w: J.M.Guy, „Avant garde, cirque!", Autrement 2001

symbolicznym (np. w ruchu, w dźwięku, w postaci pluszaków), stanowią przedłużenie ciała-aktora tworząc nowy rodzaj aktora-centaura lub traktowane są na równi z człowiekiem – jako partner dla numeru, a nie jako popis władzy człowieka nad naturą.

NUMER CYRKOWY

Cyrk tradycyjny jest programem złożonym z numerów.

W cyrku osobą odpowiedzialną za wykonywany numer jest artysta wykonujący ten numer, zatrudniany przez dyrektora cyrku – podróżującej firmy. Artysta jest autorem, właścicielem i wykonawcą swojego numeru, który staje się częścią programu cyrku, w takiej formie, w jakiej go artysta przygotował.

Artysta występuje ze swoim numerem w różnych cyrkach, ale z tym samym numerem, na zasadzie kontraktu. Cyrk jest w tym kontekście sposobem organizacji widowiska, podróżującą rodzinną firmą impresaryjną. Często artysta cyrkowy gra jeden i ten sam numer przez całe swoje życie, przez lata doprowadzając go do technicznej perfekcji, wirtuozerii.

Artysta cyrku współczesnego nie specjalizuje się tylko w jednej technice, nie wykonuje tylko jednego numeru. Numer cyrkowy w cyrku współczesnym nie trwa kilka minut, ale rozciąga się do osobnego spektaklu.

Każdy twórca ma swój własny punkt widzenia dotyczący sposobu budowania własnego numeru – spektaklu. Dla jednych liczy się poziom techniczny umiejętności, dla innych – intencja, która staje się tekstem ich pracy, dla jeszcze innych – scenariusz, tekst, kontekst lub temat, który trzyma w kupie numer cyrkowy lub spektakl.

Ciało i rekwizyt są instrumentami artysty cyrkowego, przez sposób ich wykorzystania staje się widzialna jego intencja, idea, przekaz, punkt widzenia. Podobnie jak w każdej innej sztuce performatywnej.

RUTYNA – TRIKI, FIGURY i KSZTAŁTY

Na numer cyrkowy składają się najlepsze lub wybrane przez jego twórcę triki i figury. Twórca układa je w tzw. „rutynę”, czyli ciąg płynnie wykonywanych po sobie trików i figur. Triki, figury i kształty, w jakie układa się ciało lub rekwizyt w ruchu, posiadają swoje nazwy – podobnie jak figury w balecie. Dotyczy to wszystkich technik cyrkowych. Oprócz klauna. Jak zwykle. Klaunadę trudno nazwać techniką cyrkową. Klaun to postać, ikona cyrku. Klaun to aktor?

„Rutyna” numeru cyrkowego ma etymologiczny związek z mechanicznym, wyuczonym, nieświadomym wykonywaniem czynności. Jest czystym popisem *techne* - umiejętności.

W cyrku współczesnym „rutyna” nabiera znaczeń, włożona jest w określony kontekst, wypełniona intencją (poza intencją zwykłego popisu) oraz świadomością ruchu i sposobu wykorzystywania rekwizytu. „Rutyna” może pozostać też czystym ruchem, ale wtedy również staje się ważny nie techniczny poziom umiejętności, ale sposób poruszania się. Każdy twórca ma w tej kwestii własny punkt widzenia. Jedni bawią się rytmem, inni, – jakością, jeszcze inni rozbijają ruch na odrębne cząstki, rozciągają w czasie itd.

Artyści cyrkowi, podobnie jak tancerze używają pojęcia „pracuję nad materiałem” (dla swojego numeru, tańca). „Praca nad materiałem” dla każdego artysty oznacza cos innego. Każdy artysta znajduje sam, jak powinien się ruszać. „Praca nad materiałem” dla twórcy cyrkowego oznacza regularny trening fizyczny, siłowy, sprawnościowy, utrzymujący ciało w formie (zdolność do wykonywania danej techniki cyrkowej) , pracę nad „rutyną” – układanie figur i trików w różnorodne ciągi, szukanie ciekawych, płynnych przejść między nimi, praca nad jakością ruchu – ukrywanie trudności (i czasem bólu) w wykonywaniu „rutyny”, estetyzowanie ruchu – poszukiwanie „ładnych” kształtów ciała, ciała w relacji z obiektem, rekwizytu, według ogólnie przyjętych zasad baletowo – atletycznego sposobu poruszania się (pointy, ułożenie ramion, akrobatyczna sztywność ciała, nadawanie ruchowi charakteru dystyngowanego – zapożyczonego z baletu) i estetyczno-wizualnych walorów ułożenia ciała względem obiektu oraz wartości widowiskowych. Przed publicznością pokazywany jest idealny efekt końcowy w postaci wykończonego numeru. Proces twórczy, niedoskonałości, błędy, porażki, ból, upadki, kontuzje są przed publicznością cyrku tradycyjnego ukrywane, wręcz niedopuszczalne.

To, co ukrywa cyrk tradycyjny - cyrk współczesny eksponuje, podważa, stawia jako punkt wyjścia dla dramaturgii spektaklu, zakłada pokazywanie procesu twórczego. Artysta cyrku tradycyjnego jest ciałem doskonałym, instrumentem działającym bezbłędnie, a jeśli błąd się pojawia w trakcie prezentacji numeru przed publicznością, należy powtórzyć trik dopóki nie wykona się go bezbłędnie. Jest to pewien rodzaj okrucieństwa. Ciało staje się instrumentem do pokazywania perfekcji. Artysta cyrku współczesnego ciałem opowiada, nie demonstruje.

STYL

Można rozpatrywać kwestie stylu w obrębie jednej dziedziny cyrkowej, każdego artysty i grupy.

Styl, co jest to, co odróżnia jednego twórcę od drugiego. Styl, to jest to, co odróżnia żonglerkę Jerome Thomasa od żonglerki Phia Menard z Cie Non Nova. Styl, to jest to, co odróżnia spektakle Jamesa Thierre od Grupy Archaos.

Sposób poruszania się artysty cyrkowego jest zależny od rekwizytu – obiektu, z jakim pracuje. Każda technika cyrkowa wymaga nauczenia się pewnego zestawu umiejętności – figur – trików – kształtów – ruchów. Elementem wartościującym jest poziom techniczny i jakość jego wykonania (skill, *techne*) oraz osobowość i sposób ich wykonania (prezencja, energia). Artyści cyrkowi wymyślają własne triki, których nikt inny nie potrafi wykonać, własne rekwizyty, które są charakterystyczne dla ich numeru lub wykonują triki i figury pod maską postaci – kostiumu, charakteru, której wybór wpływa na ich sposób zachowania się, poruszania się i obecności scenicznej.

Ale może to również działać odwrotnie – rekwizyt – obiekt artysty cyrkowego jest zależny od tego, w jaki sposób chce się ruszać artysta. Częstym zabiegiem w spektaklach cyrku współczesnego jest również przesuwanie tego, co charakterystyczne dla danej dziedziny cyrkowej na inną.

W jaki sposób twórcy cyrkowi szukają sposobu ruchu? W cyrku tradycyjnym – poprzez powtarzanie. W cyrku współczesnym – np. ciało, osobowość, kreatywność, wygląd, gender, technika, biografia – mogą być sposobami realizacji tych poszukiwań. Artyści cyrku współczesnego wychodzą ponad prezentację technicznych umiejętności.

W cyrku tradycyjnym jeden artysta może być zastąpiony innym, jeden numer może być zastąpiony innym, prezentującym tę samą lub inna dziedzinę cyrkową. Nie ma to większego wpływu na program. W cyrku współczesnym zmiana obsady spektaklu nie zawsze jest możliwa, gdyż cały spektakl jest zbyt mocno związany z ciałem, osobowością, wyglądem, gender, techniką lub biografią danego artysty.

Cyrk tradycyjny jest sztuką prezentacji i popisu *techne*, cyrk współczesny – jest osobistą wypowiedzią artysty, wyjściem poza *techne*.

ZNACZENIA

W cyrku współczesnym wszystkie elementy (performer, technika cyrkowa, muzyka, przestrzeń, światło) pracują ze sobą, ścierają się, uzupełniają, dopełniają się, tworząc wielopłaszczyznowy spektakl, integralną całość. Każdy z tych elementów, jako sam w sobie pozbawiony jest znaczenia, ale razem zaczynają je tworzyć lub sugerować. To sieć powiązań poszczególnych elementów kreuje znaczenie.

Cyrk tradycyjny nigdy nie jest integralną całością, to collage obcych elementów. Każdy numer jest czymś obcym w stosunku do poprzedniego. Każdy numer może być zastąpiony jakimkolwiek innym. Nie ma iluzji tworzenia konkretnego świata, charakterów, postaci, opowieści spinającej wszystkie elementy. Artyści występują pod swoim nazwiskiem lub pseudonimem, nie podporządkowują tego, co robią innym, występującym lub całości programu pod względem tempa, rytmu, struktury, kostiumu i czasu trwania numeru. Jedynym spoiwem jest muzyka, klaun i konferansjer – przerywnik, „zaklejdziura", zapowiadacz.

Cyrk tradycyjny jest integralną całością w swojej nieintegralności. Jest czymś w rodzaju postmodernistycznej dekonstrukcji, kolażem nieuprzywilejowanych odrębnych tekstów – numerów, nieuporządkowaną, niejednolitą, pozbawioną logiki, ładu, sensu, kontekstu i intencji prezentacją. Zestawieniem obok siebie obcych elementów.

Strategie budowania znaczeń w cyrku współczesnym polegają na izolowaniu elementów składowych cyrku, co pozwala na eksperymentowanie z nimi. Każdy z tych elementów staje się partnerem równorzędnym w procesie twórczym – Ruch / Technika cyrkowa (każdy sposób poruszania się, technika i działanie poza techniką cyrkową),

Performer (fizyczność, styl, osobowość, gender, kostium, wiek, osobista historia, pochodzenie), Muzyka (mowa, dźwięk, hałasy i inne), Przestrzeń (nie tylko scena-miejsce, ale wszystko, co się w niej zawiera), Czas (rzeczywisty, tu i teraz; wymyślony, związany z opowieścią, jeśli jest; związany z ruchem). Relacje zależności od siebie poszczególnych elementów są punktem wyjścia dla procesu twórczego i badawczego.

Inna strategią budowania znaczeń w cyrku współczesnym jest kwestionowanie powszechnie akceptowalnych kodów reprezentacji cyrkowej oraz poszukiwanie kontekstu dla ruchu związanego z techniką cyrkową, który uniemożliwi automatyczne, literalne odczytanie działań, zapraszając w ten sposób widza do refleksji (której cyrk tradycyjny nie oczekuje, a widz cyrku tradycyjnego nie wymaga).

Jeszcze inną strategią jest konstruowanie odrębnego integralnego świata scenicznego, w którym działania artystów cyrkowych (ruch, techniki, postać, charakter, kostium) podlegają ogólnej logice, tematowi, wątkowi lub opowieści snutej przez spektakl oraz użycie rekwizytów związanych z daną techniką jest uzasadniane lub budowanie spektaklu z wykorzystaniem tylko jednej dziedziny cyrkowej lub tego, co dla niej charakterystyczne (rodzaj ruchu, ale bez typowego rekwizytu), ujednolicającej działanie, ruch, dramaturgię i temat.

AUTONOMIA CYRKU

Specyficzne dla cyrku rekwizyty, obiekty i sposoby ich wykorzystywania? Maczugi i trapez są w cyrku jak spódniczka tutu i baletki dla tańca? Cyrk współczesny korzysta z charakterystycznych rekwizytów cyrku tradycyjnego lub je odrzuca, przeobraża, tworzy nowe rekwizyty, wykorzystuje istniejące, które przynależą do świata współczesnego. Nie obowiązuje jeden kanon estetyczny dla przedstawień cyrkowych, każdy spektakl cyrku współczesnego wygląda inaczej, w przeciwieństwie do cyrku tradycyjnego. Produkcje cyrku współczesnego są spektaklami autorskimi, sposoby ich tworzenia są indywidualną propozycją każdego artysty lub grupy.

Specyficzna przestrzeń prezentacji – namiot i arena? W cyrku tradycyjnym miejscem prezentacji jest arena pod namiotem. Arena jest kręgiem z jednym wejściem dla artystów, otoczonym wokół przez publiczność. Arena i publiczność znajdują się pod namiotem – to przestrzeń wynaleziona specjalnie dla cyrku. W cyrku współczesnym

pojawiają się inne przestrzenie prezentacji – ulica, video, site-specific, przestrzenie teatralnej sceny pudełkowej, przestrzenie – maszyny specjalnie zaprojektowane dla cyrku. Cyrk współczesny szuka nowych przestrzeni prezentacji – tworzących kontekst dla danej prezentacji lub odwołuje się do tradycji prezentacji w kręgu i związanego z tym wspólnotowego charakteru widowiska, stylu życia i traktowania publiczności. Cyrk może kreować, stwarzać społeczność, utopię, inny, lepszy świat. Być wspólnym doświadczaniem, rytuałem.

Techniki cyrkowe i związane z nimi fizyczne ryzyko? *Techne* i ryzyko. Techniki cyrkowe, których jest wiele, które nie są jednorodne i które są związane z realnym ryzykiem podejmowanym przez performera. Niekoniecznie jako prezentacja w formie numeru, ale jako podstawa, punkt wyjścia dla artystycznych poszukiwań. Ryzyko jest bliskie poczuciu wolności. Ryzykowne działania mogą być komentarzem norm społecznych – ryzyko fizyczne może być ryzykiem społecznym, przełamywaniem granic, przekraczaniem społecznych i fizycznych norm społecznych.

Cyrk jest sztuką autonomiczną. Wszystkie jego elementy – techniki cyrkowe – przestrzeń i jej znaczenia – muzyka – czas i realne ryzyko – performer w ruchu fizycznym, emocjonalnym i psychologicznym – elementy znaczeniowe numeru/spektaklu - posiadają pełną autonomię, parafrazując T. Kantora, to znaczy taki stopień ekspresji własnej, że stają się wartością niezależną, same dla siebie.

Cyrk dla każdego artysty współczesnego jest czym innym, jednak w poszukiwaniu własnej definicji i przyszłości rozwoju odnosi się do elementów cyrku tradycyjnego i tego, co wartościowego ze sobą niosą.

Przywołam manifest pewnej francuskiej grupy cyrku współczesnego – Porte 27 – będącej w pewien sposób charakterystyką cyrku:

"Porte 27 jest cyrkiem, od cyrku oczekujemy bardziej stanu ducha niż formy reprezentacji, kolektywnego funkcjonowania, podejmowania ryzyka, odwagi, różnorodności miejsc prezentacji, multidyscyplinarności, bliskiej relacji z widzem"[95].

[95] *„Porte 27 est un cirque, nous entendons par le cirque un etat d'esprit plus qu'un forme de representation, fonctionnement collectif, prise de risque, courage, diversite des lieux de representation, pluridyscyplinarite, rapport de proximite au public."* Pisanie manifestów artystycznych oraz publikowanie przemyśleń i przebiegu procesu twórczego pracy nad spektaklem jest bardzo popularne wśród artystów współczesnego cyrku, zwłaszcza francuskich.

Cyrk tradycyjny, mimo że z sukcesem prosperuje, posiada własną publiczność i stanowi źródło inspiracji dla artystów cyrku współczesnego, w porównaniu do cyrku współczesnego jawi się jako hybryda, twór minionej epoki, nieprzystający do współczesności, anachroniczny w formie i treści.

5. IDIOMY CYRKU

5.1 FIGURY, KSZTAŁTY I TRIKI

W spektaklu „Nelken" Piny Bausch jest scena, w której Dominique Mercy ubrany w sukienkę wrzeszcząc wygania wszystkich tancerzy ze sceny i zwraca się do bezpośrednio do publiczności – „Ok! You wanna see something?! " i zaczyna wykonywać poszczególne figury baletowe, po wykonaniu każdej klęka z uniesionymi rękoma krzycząc do widzów „Voila!" Chcecie baletu? Bardzo proszę! Macie, udławcie się! I zaczyna prezentować kolejny wykrzyczany przez siebie „trik" baletowy. „Et voila!" Tancerz jest sfrustrowany tym, że musi prezentować baletowe „triki", bo widzowie tego chcą, chcą widzieć perfekcyjną technikę i wykonujące ją ciało, w sposób estetyczny, zgodny z tym, czym balet i taniec być powinien. Chcą widzieć figury i kroki, które można rozpoznać, nazwać i ocenić. Jak w konkursie. Przypomina to cyrkowy popis – publiczną prezentację umiejętności nagrodzoną aplauzem.

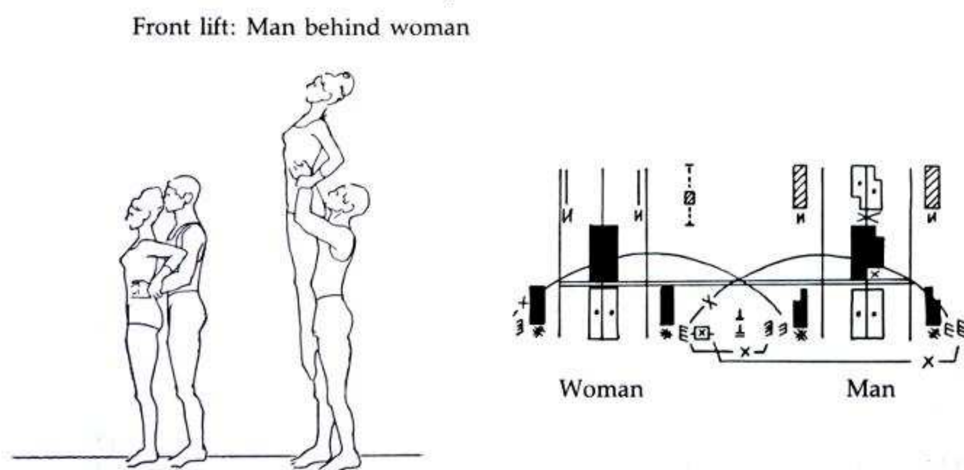
SYSTEM ZNAKÓW

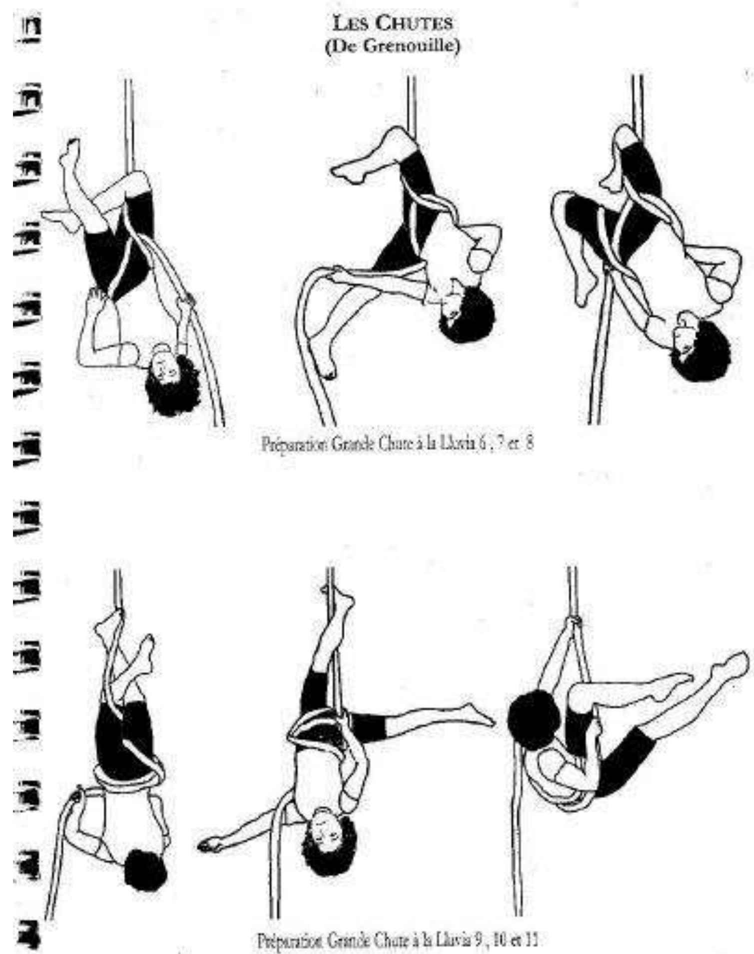
W cyrku tradycyjnym ruch i gest wynikający z rodzaju praktykowanej techniki nie jest znakiem niosącym treść, jest ćwiczeniem sprawnościowym, fizycznym, które poprzez płynne i efektowne wykonanie odbierane jest wizualnie, estetycznie i kinestetycznie przez widza.

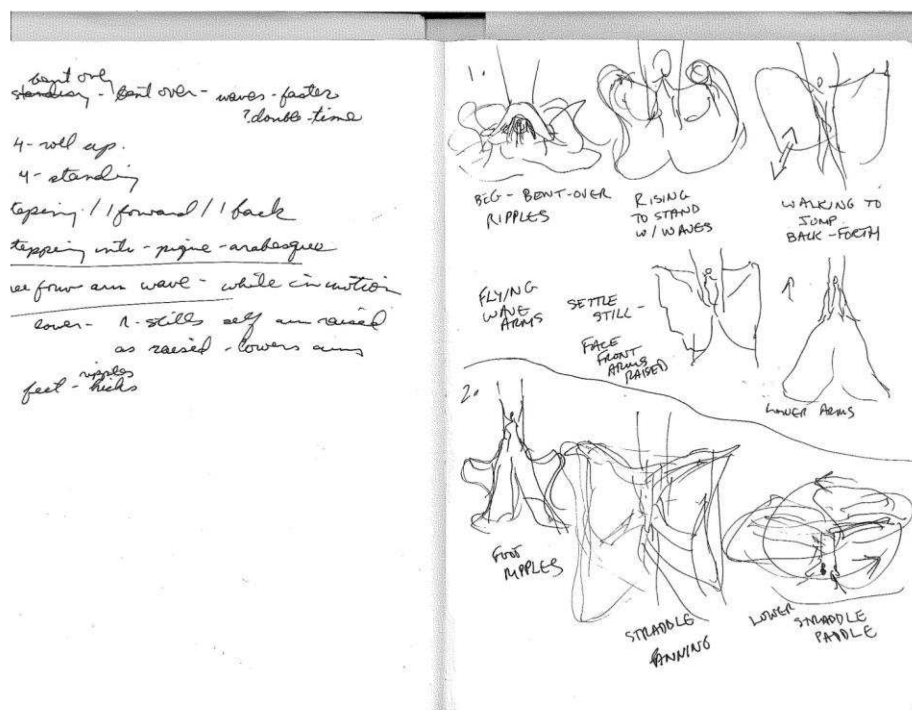
Każda technika cyrkowa posiada swój własny system znaków. W akrobatyce powietrznej, kontorsjonistyce, akrobatyce parterowej i partnerskiej, żonglerce, funkcjonuje wewnętrzny system figur i kształtów. Poszczególne ćwiczenia gimnastyczne i ćwiczenia manipulacji obiektem posiadają swoje nazwy ułatwiające ich naukę i rozpoznanie. Same figury, kształty i triki nie są jednak nośnikami znaczeń,

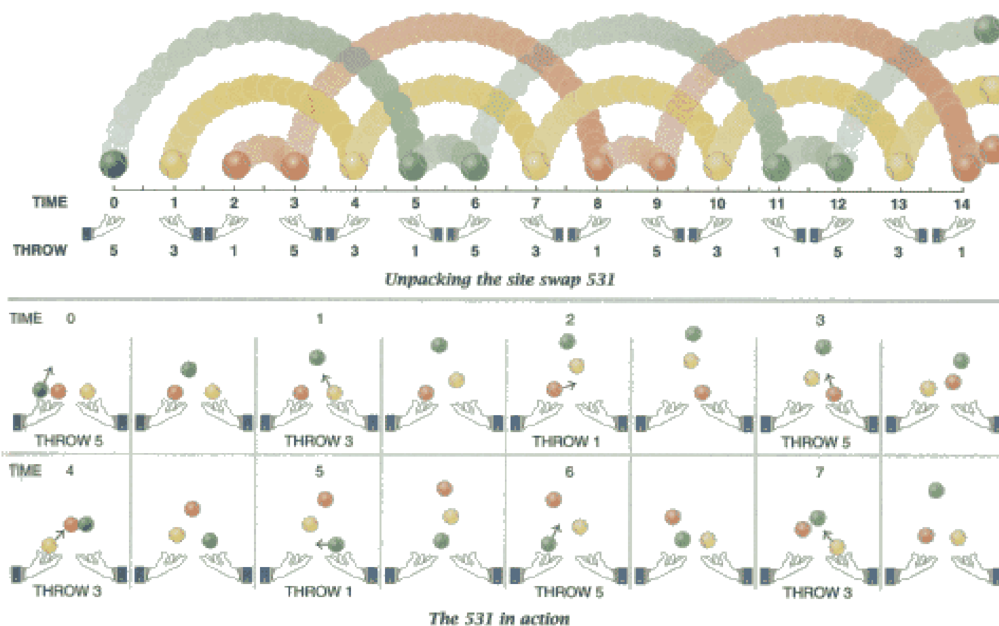
przedmiotów, osób, emocji. Stanowią wewnętrzny język performerów, nieprzeznaczony dla widza. Nie komunikują niczego więcej poza tym, czym są. Są figurami abstrakcyjnymi, estetycznie wyćwiczonymi. Jak w balecie, gdzie ruch ciała zamknięty jest w estetyczne formy, kształty, figury, będące wyrazem ideału piękna ruchu ludzkiego ciała w epoce, w której powstały. Same w sobie nic nie znaczą poza tym, czym są – baletowe: arabesque, quatre position de bras, demi plie, żonglerskie: kaskada, fontanna, flip, bit, shower.

Technika cyrkowa to system figur i kształtów, połączonych w określony ciąg, których kolejność wykonywania jest osobistym wyborem artysty. Figury i kształty można zapisać słownie i graficznie (podobnie jak robił to na polu tańca Laban). Ich wykonanie pozostaje już sprawą artystycznej maestrii, – jakości, stylu, osobowości, a więc wszystkich wartości indywidualnych, naddanych, nakładających się na wzór/schemat ruchów danej techniki.




LES CHUTES
(De Grenouille)
Préparation Grande Chute à la Llavia 6, 7 et 8
Préparation Grande Chute à la Llavia 9, 10 et 11


bent over
standing - bent over - waves - faster
?double time
4- roll up.
4- standing
stepping / 1 forward / 1 back
stepping into - pique - arabesques
free flow arm wave - while in motion
lower - stills self arm raised
as raised - lowers arms
ripples
feet - kicks
1.
BEG - BENT-OVER RIPPLES
RISING TO STAND W/ WAVES
WALKING TO JUMP BACK - FORTH
FLYING WAVE ARMS
SETTLE STILL -
FACE FRONT ARMS RAISED
LOWER ARMS
2.
FOOT RIPPLES
STRADDLE FANNING
LOWER STRADDLE PADDLE



Fot. Kolejno - przykład notacji ruchowej Labana; zapis graficzny figur akrobatycznych na linie; notatki prywatne-zapis graficzny i słowny ruchu figur akrobatycznych na szarfie; zapis notacji siteswap 531 dla żonglerki;

Zabiegi dotyczące gestu w spektaklach współczesnego cyrku polegają na łamaniu znajomej estetyki i sposobów wykonywania danej techniki cyrkowej. Są nieustanną próbą „odtresowania", powtarzanych, doprowadzonych do perfekcji podczas wieloletniego treningu, pięknych i doskonałych gestów, figur i kształtów ciała performera. Odchodzeniem od czystego demonstrowania *techne* w stronę poszukiwań formalnych, semantycznych, artystycznych w obrębie *techne* – konkretnej umiejętności związanej z praktykowaną techniką cyrkową, poszerzając jej granice i możliwości.

Najczęściej stosowanymi zabiegami są autoparodia, dekonstrukcja, autotematyzm i dekompozycja[96].

W spektaklu „Et apres on verra bien" Cie Anomalie ten wewnętrzny szyfr performerów będący nazwami poszczególnych trików, gestów i figur zostaje głośno wypowiadany w

[96] Guy J.M. „Langages du cirque contemporaine", http://www.doubs.fr/culture/Shema/documents/Les%20langages%20du%20cirque%20contemporain.pdf

trakcie wykonywania ich przez duet akrobatyczny, przez co nadaje humorystyczny ton całej sekwencji[97].

W cyrku tradycyjnym numer cyrkowy jest czystą, dosłowną prezentacją techniki. Numer cyrkowy = technika cyrkowa. Ruch i gest jest pozbawiony znaczeń, jakby nieuświadomiony lub stylizowany na baletowo-akrobatyczne kształty, służy wyłącznie wykonaniu wyuczonych latami trików – figur. Gest „baletowy" obecny jest w prezentowaniu każdej techniki, bez względu na to czy jest to akrobatyka, tresura czy żonglerka.

Numer cyrkowy jest często bezpośrednim przeniesieniem ćwiczeń z gimnastyki artystycznej lub akrobatyki sportowej na scenę. To, co prezentuje się na zawodach sportowych - pokazuje się też w cyrku jako nieprzeciętny rodzaj umiejętności ciała ludzkiego. Popis jest komunikatem. Aplauz - odbiorem komunikatu.

REKWIZYTY

Gest jest zależny od rekwizytu, jaki jest wykorzystywany przez performera w związku z praktykowaną przez niego techniką cyrkową[98]. Rekwizyt jest partnerem w działaniu performera. Cyrk współczesny próbuje przekroczyć schematy ruchowe i gesty związane z wykonywaniem danej techniki. Wymyślanie nowych obiektów lub korzystanie z rekwizytów istniejących, rzeczywistych (nie typowo cyrkowych) powoduje powstanie nowych ruchów i gestów oraz buduje znaczenia, tworzy kontekst dla wykonywanych czynności lub po prostu jest zaskakujące (np. żonglerka kontaktowa przesuwającym się po ciele performerki żółtkiem jajka w spektaklu Cie BAL „Pochwała zarostu"[99] jako jedyna wycieczka nienarodzonego życia po świecie). Również inny, odmienny sposób posługiwania się cyrkowym rekwizytem powoduje zmianę w sposobie ruchu i wykonywanych gestach (np. ściana – przepaść w spektaklu Cie Moglice „I look up, I look down"). Inną strategią jest przesuwanie tego, co charakterystyczne dla danej techniki, ale na inną dyscyplinę, co poszerza jej pojęcie. Artyści zastanawiają się nad istotą, źródłem danej dyscypliny cyrkowej, np. istotą żonglerki jest podrzucanie przedmiotów do góry, manipulacja obiektami, a więc rodzą się pytania - jakie to

[97] Ibidem.
[98] Ibidem.
[99] Spektakl prezentowany w Polsce podczas EJC w Lublinie.

sytuacje to przywołuje, jakie skojarzenia, czemu żonglerka nie może być podrzucaniem przedmiotów do dołu, turlaniem ich po ziemi, zwykłym przestawianiem przedmiotów, ciał, olbrzymich obiektów itd. Artyści również całkowicie zarzucają wykonywanie poszczególnych trików i figur na rzecz eksploracji na polu pojęć związanych z wykonywaniem różnych dyscyplin cyrkowych np. pojęcia grawitacji, balansu (instalacje budowane z przedmiotów w spektaklu Cirque ICI „Secret"). Tego typu poszukiwania bliskie są rodzajom eksperymentów w dziedzinie tańca i sztuki performance. Niekoniecznie służą budowaniu logicznej narracji.

Typowe rekwizyty cyrkowe to np. maczugi żonglerskie, trapez latający, cyr wheel, corde lisse, stojaki, high wire, russian barre, chinese pole. Każdy z nich wymaga użycia innego rodzaju gestu, prowokuje inny rodzaj działania, powoduje inny rodzaj ruchu, wykorzystuje inną przestrzeń.

Oprócz gestów niezbędnych do wykonania danej techniki cyrkowej, istnieją w numerze cyrkowym gesty i dźwięki, które mają być "niewidoczne" dla widza (Fourmaux nazywa je rytuałami sprzysiężenia)[100], np. podniesienie ręki, klaśnięcie, skinienie głową itp., które są znakiem dla działających na scenie partnerów, przygotowującym do rozpędu, podrzutu, skoku, zamachu itp. Do tego typu gestów, dziejących się 'mimochodem', 'przy okazji', zalicza się również np. pudrowanie rąk magnezją. Gesty te pełnią funkcję przygotowującą do bezpiecznego wykonania właściwego gestu -jakim jest trik.

Cyrk współczesny nie oddziela od siebie gestów 'właściwych' od 'ukrywanych', wszystkie gesty obnaża, eksponuje, buduje z nich dramaturgię i relacje między postaciami, podkreśla ich rytmiczność w choreograficznych sekwencjach.

MOMENTUM

Wykonywanie techniki cyrkowej zawiera w sobie momenty przygotowujące do ich wykonania – smarowanie rąk proszkiem, ustawienie ciała lub przedmiotu w odpowiedniej pozycji itp. Są to widoczne momenty skupienia i niepokoju tuż przed

[100] Fourmaux Francine, "Le nouveau cirque ou l'esthetisation du frisson", https://halshs.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/274530/filename/Le_nouveau_cirque_ou_l_esthetisation_du_frisson.pdf

podjęciem ryzyka. Te chwile „momentum" funkcjonują jak „dziury", przerwy w numerze cyrkowym, bo numer dzieje się pomiędzy tymi momentami, one mają być niewidoczne dla widza, mimo, że przygotowania do nich są dla artysty cyrkowego niezbędne, aby bezpiecznie lub poprawnie wykonać dany trik. Chwile „momentum" są to gesty ukrywane, wykonywane nie dla widza, ale dla siebie samego lub partnera.

Cyrk współczesny wykorzystuje ukrywane „momenta" do budowania znaczeń, relacji, psychologii postaci i sytuacji, dramaturgii. Są to momenty, w których artysta wychodzi poza własną perfekcję i popis, momenty, w których możemy zobaczyć ludzkie emocje - wahanie, skupienie, strach, zdecydowanie, troskę. Wykorzystanie „momentum" jest jednym ze sposobów wykroczenia poza *techne* w sferę emocjonalną i psychologiczną artysty lub postaci.

W cyrku tradycyjnym liczy się wirtuozeria gestu, nie dopuszcza się możliwości popełnienia błędu – z jednej strony ze względu na bezpieczeństwo wykonywanych numerów, z drugiej – ze względu na obowiązujące kody zachowań performera cyrkowego, który ma być superherosem, wirtuozem. Jeśli błąd się zdarza, to również jest traktowany jako „dziura" w numerze, gest powtarza się do momentu aż trik się uda. W cyrku współczesnym „upadek", „błąd" oraz wszelkie inne zakłócenia w działaniu performera stają się punktem wyjścia dla dramaturgii.

Jean-Michel Guy twierdzi, że w cyrku współczesnym pytanie o komunikację z widzem dotyczy najmniejszej cząstki składowej każdej techniki – ruchu i gestu[101]. Ale nie tylko, może dotyczyć również emocji z jaką działa performer (intencji), kontekstu w jakim gest wykonuje (przestrzeń, muzyka) oraz relacji, jaką wytwarza z widzem.

Przyjęte kody estetyczne budują klimat (otoczenie, przestrzeń, scenografia, rekwizyty). W cyrku tradycyjnym są to 'ikony' nieprzywołujące żadnego konkretnego miejsca, poza samym sobą – namiot, arena, czerwona kurtyna oraz rekwizyty cyrkowe niezbędne do zaprezentowania danej dyscypliny np. maczugi do żonglowania.

Przyjęte kody zachowań budują narrację (ruch i gest wynikający z używanego rekwizytu, kontekstu i tematyki spektaklu). W cyrku tradycyjnym zachowania

[101] Guy J.M., „Langages du cirque contemporaine", http://www.doubs.fr/culture/Shema/documents/Les%20langages%20du%20cirque%20contemporain.pdf

performerów polegają na demonstracji umiejętności, bez budowania kontekstu dla tych działań. Cyrk jest kontekstem samym w sobie.

W cyrku współczesnym następuje pomieszanie tych kodów – znane sposoby ich wykorzystywania z nowymi, niekoniecznie do nich przystającymi, tworzą nowe podejście do procesu twórczego, dramaturgii spektaklu, budowania znaczeń i komunikacji z widzem. I znowu w procesie twórczym mogą rodzić się pytania -

Czy wysyłanie komunikatu widzom jest wymogiem, czy to co prezentuję jest wartością samą w sobie?

Dla kogo robię spektakl?

Jakich zasad się trzymam, jakich metod pracy używam?

Jakie tradycje przywołuję? Jakie zasady łamię, przekraczam?

Czy staram się szukać własnego języka, stylu, estetyki, gestu, ruchu?

To zaledwie parę pytań, jakie może sobie zadawać artysta cyrkowy podczas pracy nad numerem lub spektaklem.

…

Podstawą sztuki cyrkowej jest gest. Gest w cyrku zależny jest od wykonywanej techniki i rekwizytu wykorzystywanego w ramach tej techniki, wynika z relacji z partnerem – rekwizytem lub drugim człowiekiem. W cyrku tradycyjnym performerzy dążą do gestu doskonałego, „ukrywając” przed widzem gesty przygotowujące, porozumiewawcze, bezpieczeństwa. Gest w cyrku tradycyjnym pełni przede wszystkim funkcję dekoracyjną. W cyrku współczesnym rekwizyt staje się symbolem, posiada znaczenie, jest elementem narracji. Cyrk współczesny obnaża widzom gesty ukrywane w cyrku tradycyjnym i buduje z nich dramaturgię, choreografię, relacje między postaciami. Gest w cyrku współczesnym pełni funkcję dramaturgiczną, jest polem poszukiwań formalnych, semantycznych, artystycznych. Usamodzielnienie się poszczególnych technik cyrkowych sprzyja eksploracji gestu w ich obrębie. Monodsyscyplinarne spektakle cyrku współczesnego stanowią samodzielny, nośny, silny środek wyrazu, niebędący jedynie uzupełnieniem innych dyscyplin

JABŁKO ZAGŁADY

Spektakl „Smashed!" angielskiej grupy Gandini Project opiera się wyłącznie na technice żonglerki, dziewięciu performerów (w tym dwie kobiety) biorących udział w spektaklu żongluje na scenie osiemdziesięcioma jabłkami. Spektakl, jak większość produkcji Gandini Project, inspirowany jest twórczością Piny Bausch oraz Merce'a Cunninghama. Żonglerka traktowana jest jak gest służący budowaniu narracji, rysowaniu trójwymiarowej przestrzeni oraz pokazywaniu pulsu emocji poszczególnych postaci, biorących udział w popołudniowym spotkaniu towarzyskim przy herbatce.

W głębi sceny stoi w rzędzie dziewięć krzeseł, na podłodze ułożone są równolegle linie z jabłek. Na pierwszym planie zaczyna się niespieszna parada postaci – dziewięciu żonglerów, w tym dwie kobiety. Ubrani są elegancko, formalnie – mężczyźni w garnitury lub białe koszule i pulowery, a kobiety w sukienki. Każdy żongluje w tym samym rytmie trzema jabłkami, dochodzi do końca sceny, wraca na koniec parady, po czym rozpoczyna ją na nowo wykonując inny żonglerski trik. Parada powtarza się kilkakrotnie, za każdym razem prezentując publiczności inny gest – są to typowe gesty żonglerów rozpoczynające trik np. demonstrowanie rekwizytu lub kończące trik np. rozłożenie rąk w geście „voila". Każdy gest parady jest wykonywany przez zespół synchronicznie np. wszyscy performerzy w jednym rytmie biorą oddech podrzucając jabłko do góry. Żonglerka zazwyczaj dzieje się bardzo szybko, tutaj następuje jej dekonstrukcja - rozciągnięcie w czasie prostych trików oraz zwielokrotnienie ich przez dziewięciu performerów. Parada artystów zwykle kończyła spektakl w cyrku tradycyjnym, tutaj go rozpoczyna. Jest rodzajem eleganckiego przywitania się z publicznością, prezentacji obsady tego uroczego popołudniowego spotkania towarzyskiego, jakim jest 'tea party' Brytyjczyków. Scena przypomina paradę postaci ze spektaklu Piny Bausch, pokazujących gestami kolejne pory roku.

W spektaklu „Smashed!" rytm podrzucanych przedmiotów również wyznacza upływający czas – zwłaszcza w momentach, gdy wszyscy siedzą w milczeniu wykonując jednocześnie ten sam trik - ale nie tylko... może również oznaczać wzajemne zestrajanie się na tym oficjalnym, eleganckim i formalnym przyjęciu lub oznaczać uwikłanie w formę, konwenanse obowiązujące na takich spotkaniach. Żonglowanie przez performerów jabłkami nadaje atmosferze i relacjom między postaciami charakter

wiszącej w powietrzu pokusy (jabłko może kojarzyć się z biblijnym grzechem) oraz poszerza pole działania dla gestów żonglerskich - jabłko można skonsumować, można roztrzaskać. Każda scena dzieje się wobec publiczności, jest na pokaz, podobnie jak „na pokaz" są wszelkie zachowania obowiązujące na takim spotkaniu.

Wszyscy goście przyjęcia siadają w równym rzędzie na krzesłach – każdy chwilę się poprawia, usadawia wygodnie i znów zaczyna się żonglowanie synchroniczne (upływający czas), które stopniowo rozbija się na poszczególne triki –gesty wykonywane w podgrupach. Wygląda to jak rodzaj dialogu, mini-rozmówek w tworzących się na przyjęciu grupach; tylko słowa zostały zastąpione ruchem, a dźwięki – rytmem, w przerwach wykonywania trików widoczne są reakcje emocjonalne na przebytą rozmowę towarzyską. Dialog matematyczny, wyznaczony jest rytmem podrzucanych w górę jabłek. Matryca emocji przełożona na żonglerski puls podrzucanych jabłek. Rytm zawarty w żonglerce może oznaczać przyjęte przez uczestników przyjęcia konwenanse, dodatkowo podkreślone uporządkowanym ustawieniem krzeseł w rzędzie. Wykonywane triki żonglerskie nie służą ich zwykłej prezentacji, ale stają się gestami określającymi relacje między postaciami.

Stopniowo z rzędu wychodzą na przód poszczególne postacie – najpierw młoda kobieta, za nią trzech mężczyzn. Wykonywanie kaskady trzema piłeczkami może być też jakby wewnętrznym pulsem każdej postaci, który zostaje przez innych zakłócany. Na żonglerski trik kaskady każdy nakłady gest, energię, rytm i sposób bycia charakterystyczny dla swojej postaci – czasem te „dodatkowe" gesty pochodzą z ruchów konkretnych tańców np. tango kobiecych nóg, witalność i bezpośredniość afrykańskiego tańca, które nie mogą odnaleźć wspólnego pulsu, relacji, dialogu. Postaci łączą się w pary, relacje zmieniają się między nimi jak relacje jabłek manipulowanych w przestrzeni. Ktoś podrzuca jakiś rytm ciałem, który podejmują inni w żonglerce. Każdy stara się być w grupie, nawiązywać relacje, gdy się to nie udaje, oddala się na chwilę siadając na krześle, czekając na właściwy moment – puls-rytm.

Osobną sceną jest formalne przywitanie się kobiet na przyjęciu – grzecznie i z dystansem. Dzieli ich różnica wieku. Podejmują dialog o mężczyznach, oczywiście bez słów, ale za pomocą żonglerki gestami. Ich doświadczenia w relacji z mężczyznami obrazowane są na żywo przez gesty pozostałych performerów. Gesty inspirowane są

sceną z Nazareth Pandero ze spektaklu „Kontakthof" Piny Bausch (Nazareth Pandero w różowej sukience otoczona przez mężczyzn traktujących ją jak lalkę). Młoda kobieta traktowana jest subtelnie, z zainteresowaniem. Starsza – brutalniej, szarpana przez mężczyzn. Wszystkie prezentowane gesty są równocześnie gestami żonglerskimi, w tym przypadku wykorzystano do zobrazowania tej relacji bazowy trik nazywający się „stealing" (zabieranie rekwizytu partnerowi podczas żonglerki).

Kolejną sceną jest pokaz męskiej rywalizacji, rozpoczyna ją macho lubiący być w centrum uwagi, balansuje na czole gazetą zwiniętą w rulon, co inni uważają za żenujące (sądząc po wyrazie ich twarzy), walkę na triki podejmują wszyscy, łącznie z kobietami, macho psuje im zabawę, chce być gwiazdą tego spotkania. Nikt nie zwraca na niego uwagi, również nie pozwala dołączyć do miejsca na wolnym krześle, jakby wykluczając go z towarzystwa. Macho jest pierwszą osobą, która burzy ten matematyczny porządek formalnych i pustych gestów obowiązujących na eleganckim spotkaniu przy herbatce.

Tajemniczo pojawia się filiżanka – jak nowy pomysł, zza szyi żonglera. Pojawienie się idei – myśl o filiżance – to propozycja napicia się wspólnie herbaty. Nowa idea wyznacza nowy rytm tego spotkania. Do rytmu ‘idei filiżanki' dołączają po kolei inni ustawiając na ziemi porcelanową zastawę (kolejny rekwizyt w spektaklu, obok krzeseł i jabłek).

Spotkanie przy herbatce staje się monotonne, stopniowo inne postacie nie wytrzymują formy, milczenia, konwenansów, przestają udawać. Wszyscy mają siebie szczerze dosyć, zaczynają sobie ubliżać, przeszkadzać, traktować z agresją. Urocza popołudniowa „herbatka" przekształca się w horror – z eleganckich ludzi wyłazi zwierzęca agresywna prawdziwa natura, porcelana się tłucze, jabłka roztrzaskują o ziemię, ‘wrzątek' herbatki zostaje wylany na głowę czarnoskórego mężczyzny, ku uciesze ‘białych' ludzi. (Skład performerów w spektaklu się zmienia, w tej scenie nie zawsze herbatka wylewana jest na głowę czarnoskórego performera)

Spektakl kończy parada – zwykle wszyscy artyści uśmiechają się w paradach cyrkowych, podobnie jest tutaj, tylko uśmiech jest kwaśny i wymuszony, po tym co się stało. Herbatka kończy się pożarciem jabłek- dziką ucztą, jeden mężczyzna się zachłystuje i wymiotuje.

…

Gandini Project poddaje żonglerkę dekonstrukcji, triki rozciąga w czasie i zwielokrotnia poprzez powtórzenie oraz symultaniczne działania performerów. Żonglerka nie służy do prezentacji, popisywania się trikami, ale do budowania narracji, tworzenia relacji między postaciami i atmosfery – pulsu spektaklu. Żonglerka staje się metafora dialogu między ludźmi, matrycą emocjonalną, matrycą konwencjonalnej formy, matematycznym wzorem relacji międzyludzkich. Poszczególne triki nabierają znaczenia gestów ludzkich w relacji między postaciami, stają się czymś więcej niż tym, czym są (np. trik „stealing" obrazuje relacje damsko-męskie). W rytm podrzucanych przedmiotów, który staje się matrycą emocjonalną i formalną spotkania wpisane są znaczenia – upływ czasu, zestrajanie się na oficjalnym przyjęciu, wewnętrzny puls każdej postaci – jej emocje i myśli. Nowy rekwizyt żonglerski poszerza działania i gesty żonglerów, nadaje im znaczenia. Gandini Project nawiązuje do tradycyjnych elementów spektaklu cyrkowego np. parada oraz tradycyjnych gestów żonglerskich np. prezentacja rekwizytu, ale to, co „"tradycyjne" staje się nowe, poprzez nadaniu mu znaczenia w toku spektaklu (parada postaci uosabia zachowania sztuczne, na pokaz, podobnie jak gesty żonglerów będące gestami prezentacji). Muzyka nie wyznacza rytmu żonglowania, muzyka towarzyszy gestowi (są to utwory muzyki popularnej i klasycznej).Cały zespół performerów współpracuje ze sobą na scenie jak jeden wielki organizm zmieniającej napięcia, relacje, poziomy, intensywność energii. Jeśli emocje można zapisać wzorem chemicznym, to Gandini Project zapisuje kreśli je w przestrzeniu widzialnym ruchem notacji żonglerskiej.

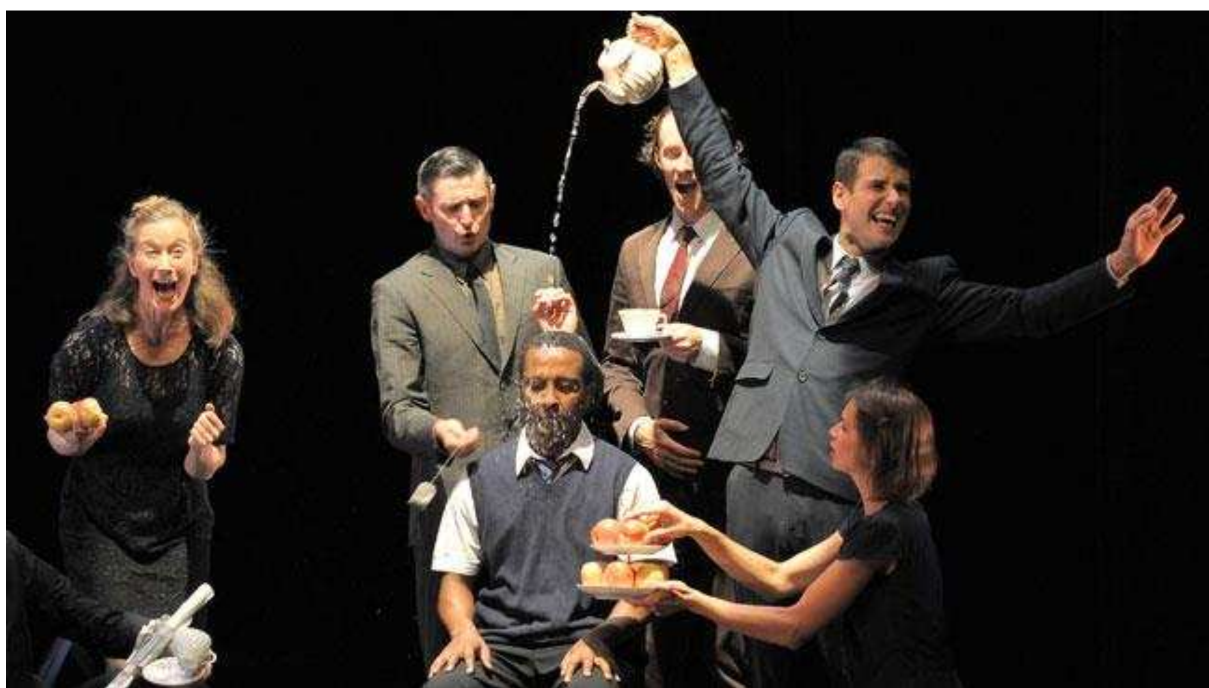












Fot. Gandini Project „Smashed!”

5.2.RYZYKO

„ (...) dramaturgia cyrkowa, oparta na zaprzeczających często prawom natury i fizjologii czynnościach artystów, wynika z poczucia jej pełnego autentyzmu, zawierającego w sobie, pomimo wystudiowanej do ostatecznych granic dyscypliny wykonawcy, groźne dla życia ryzyko."[102]

WYCZYNY

Momenty realnego ryzyka są tymi najciekawszymi w całym numerze, ale nie ze względu na igranie ze śmiercią. W momentach skupienia tuż przed podjęciem realnego ryzyka, kiedy performer koncentruje się na działaniu, przygotowuje się do tego, co za chwilę zrobi, widać prawdziwego człowieka i jego naturalne, autentyczne, ludzkie reakcje wobec rzeczywistego niebezpieczeństwa. Na chwilę przestaje być idealny i bezbłędny w tym, co robi. Wychodzi poza perfekcyjną technikę, wychodzi z ukrycia. Wtedy tworzy się prawdziwa obecność, odczuwalna również na widowni, odpowiednio podkreślona muzyką utrzymującą przez dłuższą chwilę napięcie. Potem następuje udane wykonanie ewolucji i artysta znów staje się bohaterem, mitycznym herosem, który podejmuje wyzwanie i pokonuje śmierć. Uśmiecha się, unosi rękę do góry w geście zwycięstwa i otrzymuje brawa od zachwyconej i przerażonej jednocześnie publiczności. Artysta cyrkowy staje się apoteozą samego siebie. Wymaga aplauzu, podziwu. Wykonując niebezpieczne ewolucje flirtuje z publicznością igrając na ich oczach ze śmiercią.

Piramida siedmiu ludzi idących po linie to numer cyrkowy rodziny linoskoczków Wallenda, wymyślony przez braci Karla i Hermana. Przyniósł jej zarówno światową sławę, jak i spowodował kalectwo i śmierć wielu członków tej cyrkowej rodziny. Numer wymagał niezwykłej koordynacji, siły psychicznej i zaufania do całego zespołu balansującego na wysokościach bez zabezpieczenia. Trzy osoby szły po linie, na ich ramionach opierały się pręty, na których stały kolejne dwie osoby, balansujące z kolei siedzącą na krześle osobę – czubek piramidy. Numer prezentowano setki razy, nikt nie oczekiwał, że pewnego wieczoru cos może się nie udać. Tragiczny występ odbył się w 1962 roku w Detroit. Wszyscy performerzy – jak jeden organizm stąpali powoli po

[102] Danowicz B., „Był cyrk olimpijski…", ISKRY 1984

metalowej rozpiętej wysoko pomiędzy dwoma platformami linie, w którymś momencie frontmen piramidy nie wytrzymał napięcia, stracił balans i spadł w dół. Zginęły wtedy dwie osoby, jedna pozostała sparaliżowana do końca życia. Braciom Karlowi i Hermanowi Wallenda udało się złapać liny i chwycić lecącą w dół Jane Schepp - która siedziała na krześle na szczycie piramidy. Kilkanaście lat później Karl Wallenda szedł po linie zawieszonej 36 metrów nad ziemią, pomiędzy dwoma wieżami Condado Plaza Hotel w San Juan, Puerto Rico. Był to jeden z jego „podniebnych spacerów", podczas których linę przechodził kilka razy, balansował na niej na głowie oraz pobijał rekordy świata. Siedemdziesięciotrzyletni Karl Wallenda szedł kolejny raz po linie, zawsze bez zabezpieczającej siatki w dole, gdyż – jak uważał – nie chroni ona przed kontuzjami, raczej je powoduje. W połowie drogi lina zaczęła się trząść, Karl stracił balans, jego ciało przechyliło się na jedną stronę i spadł w dół. Powodem upadku była podobno niewłaściwie zamontowana lina.[103]

Nieudany trik w cyrku kończy się śmiercią, oczywiście nie zawsze - wykonywanie pewnych technik wymaga większego ryzyka niż wykonywanie innych. Nieudany trik może skończyć się również ponownym wykonaniem triku. Śmierć, błąd, porażka nie są przeznaczone dla oczu widza. Widz ma podziwiać triumf artysty nad śmiercią oraz jego niezwykłe umiejętności. Ryzyko posiada olbrzymią siłę bezpośredniego oddziaływania na publiczność. Jest wartością widowiskową, jakością performatywną cyrku[104]. Niebezpieczeństwo zawarte w numerze przyciąga widza. Stanowi kryterium oceny numeru.

Kronika śmiertelnych wypadków artystów cyrkowych jest długa, mimo to podejmowanie tego ryzyka uwodzi kolejnych. Ryzyko staje się obsesyjnym tematem powracającym w wielu spektaklach zespołów cyrku współczesnego.

[103] http://www.circusesandsideshows.com/performers/wallenda.html

[104] Fourmaux Francine, "Le nouveau cirque ou l'esthetisation du frisson", https://halshs.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/274530/filename/Le_nouveau_cirque_ou_l_esthetisation_du_frisson.pdf

Artyści cyrku współczesnego nie prześcigają się w wymyślaniu i wykonywaniu coraz bardziej niebezpiecznych trików. W spektaklach momenty realnego ryzyka stają się punktem wyjścia do opowiedzenia o sobie, własnych emocjach.

HEROIZM

Najczęściej zadawane pytanie artystom cyrkowym brzmi: czy się nie boisz? Strach, jak twierdzi Philipe Petit, jest brakiem wiedzy. Wykonywany numer widzom często wydaje się niebezpieczny, bo nie mają tej wiedzy na temat prezentowanej techniki, jaką ma performer. I na tym też polega „magia" cyrku. Paradoksalnie, tajemnicą wolności jest dyscyplina. Artyści cyrkowi poprzez ryzyko, jakie podejmują, w widzu mogą budzić zachwyt i podziw, poszerzać granice jego umysłu i percepcji, dokonywać rzeczy z pozoru niewiarygodnych i niemożliwych do wykonania.

Cyrk bez ryzyka nie istnieje. Jest głównym elementem widowiska. Ryzyko ma wymiar spektakularny. Do cyrku przychodzi się po to, aby zobaczyć efektowne i niebezpieczne numery. Niebezpieczeństwo musi być prawdziwe. Cała dramaturgia numeru jest jemu podporządkowana. Performer wychodzi na scenę po to, aby podjąć ryzyko fizyczne, na żywo, na oczach widzów. Stawia swoje ciało w sytuacjach ekstremalnie niebezpiecznych, grożących kalectwem lub śmiercią. Performer nie może sobie pozwolić na chwilę słabości, poddanie się oznacza śmierć. Ta sytuacja powtarza się podczas każdego spektaklu. Performer za każdym razem symbolicznie umiera[105]. Spektakle cyrku tradycyjnego opierają się na nomenklaturze odwagi i waleczności performera. Artyści igrają ze śmiercią poprzez prezentowane niebezpieczne triki, ale wiele zależy również od prawidłowo zamontowanego sprzętu – montaż namiotu, konstrukcji i rekwizytów jest zadaniem bardzo odpowiedzialnym i równie niebezpiecznym, w numerach zespołowych, z kolei – liczy się zaufanie do partnera, który zareaguje właściwie i na czas. Ryzykowny jest nie tylko sam numer, ale zależność od innych w jego wykonywaniu.

Cyrk nie dopuszcza możliwości błędów. Błąd, jeśli nie grozi śmiercią, jest postrzegany jako porażka performera. W cyrku liczy się doskonałość, wirtuozeria wykonania, performer nie może sobie pozwolić na brak skupienia. Numer musi się udać. Nieudany

---

[105] Wallon E., „Le cirque au risque de l'art", Actes Sud – Papiers 2002

trik powtarza się kilka razy – czasem taki zabieg wykonywany jest z premedytacją, udawany, żeby pokazać jak trudno jest go wykonać; – czasem ignorowany - performer kontynuuje pokaz jak gdyby to, co się stało nie miało miejsca.

Performerzy cyrku współczesnego również stawiają swoje ciało w realnych i ryzykownych sytuacjach, jednak nie dzieje się to tylko na poziomie czysto fizycznym, znalezienie się w sytuacji ekstremalnej dotyka bezpośrednio emocji, wynika nie z czystego popisu, ale z zaistniałej relacji np. między przestrzenią i ciałem albo partnerami gry.

W cyrku współczesnym ryzyko jest tematem inscenizacji i gry, podobnie jak niedopuszczalna w cyrku tradycyjnym porażka i upadek – niedopuszczalna w tym sensie, że nie jest wartością nadrzędną numeru - bo jest nią triumf artysty cyrkowego potwierdzony aplauzem zachwyconej publiczności. Obecne w wykonywaniu technik cyrkowych ryzyko staje się motywem przewodnim budowania relacji między performerami w wielu spektaklach, jest ono obecne już na poziomie treningu, chodzi o zaufanie dla partnera, który np. trzyma za rękę na wysokości siedmiu metrów albo który podaje i odrzuca rekwizyty żonglerskie we właściwy sposób. Ryzyko to również bycie zależnym od partnera gry. Na tym opiera się często narracja spektakli zespołowych, w których performerzy tworzą jeden działający wspólnie organizm podczas całego spektaklu. Numer cyrkowy urasta więc do wielkości pełnometrażowego spektaklu, opartego na „esencji" (dla każdego performera może ona być czym innym) wybranej techniki cyrkowej, ujednolicającej ruch całego zespołu i nadającej kierunek dramaturgii spektaklu. Np. cały spektakl grupy Les Colporteurs „Le fils sous la neige" odbywa się na rozpiętych w przestrzeni linach horyzontalnych, a spektakl Cie XY „Le granc C" zbudowany jest na gestach partnerskiego woltyżu (np. dwójki akrobatyczne); obydwa spektakle obok gestów „czystych", niezbędnych do wykonania danej techniki cyrkowej budują równoległy tekst gestów tworzących sytuacje i relacje między postaciami – performerami.

TU I TERAZ

Numery cyrkowe wykonywane przez wirtuozów cyrkowych stawiają widza przed jednym i tym samym pytaniem - jakie są limity ludzkiego ciała? Takie samo pytanie często zadawali sobie artyści sztuki performance.

Podejmowane ryzyko w sztuce performance, podobnie jak w cyrku, jest związane z ciałem. Ciało jest stawiane w sytuacjach ekstremalnych, jednak ciało performera nie jest ciałem wytrenowanym, wirtuozerskim, idealnym. Nie stara się wykonać bezbłędnie i heroicznie postawionego sobie zadania, Podejmowane przez niego ryzyko fizyczne ma również charakter manifestacyjny, jest ryzykiem społecznym, politycznym, skierowanym przeciw establishmentowi kulturowemu (podejmując tematy feminizmu, mniejszości narodowych i seksualnych, kulturowe wzorce płci, prawa kobiet, rasizm, jednostek wykluczonych ze społeczeństwa i kultury). Służy uwolnieniu ciała, przynosi adrenalinę i oczyszczenie.

Cyrk bez ryzyka nie istnieje. Ryzyko w cyrku jest prawdziwe. Cyrk prezentuje numery niebezpieczne, będące realnym zagrożeniem dla życia performera. Ryzyko w cyrku pełni funkcje widowiskowe, jest jakością performatywną cyrku. Numery cyrku tradycyjnego opierają się na nomenklaturze odwagi i waleczności performera, który stawia swoje ciało w sytuacjach ekstremalnie niebezpiecznych. W cyrku pokazuje się doskonałość. Ryzyko podejmowane przez performera cyrkowego jest fizyczne, związane z ciałem. Cyrk jest performansem triumfu. Śmierć, kontuzja, porażka – to tematy „tabu" w cyrku. Każdy numer cyrkowy musi się udać, publiczność musi być zachwycona. Ryzyko staje się tematem spektakli cyrku współczesnego, punktem wyjścia do opowiedzenia osobistej historii lub zbudowania relacji między performerami w spektaklu. Ryzyko w spektaklach cyrku współczesnego to bycie zależnym od partnera gry i sytuacji „scenicznej".





Fot. Rodzina linoskoczków Wallenda

OSWAJANIE STRACHU

Duet trapezowy w etiudzie „Memento Mori" w wykonaniu angielskiej grupy Ockham Razor umieszcza akrobatkę i śmierć na jednym trapezie. Śmierć w etiudzie stała się żywą postacią, wcieloną w ciało performera, który jest partnerem akrobatycznej

trapezowej dwójki. W etiudzie podkreśla się momenty ryzyka, które są obecne w działaniach podejmowanych przez powietrznych artystów cyrkowych – nieustanne igranie ze śmiercią, chęć dotknięcia podniebnej przestrzeni, wzbicia się w powietrze, balansowanie na granicy upadku w pustkę. Akrobatka powietrzna i czyhająca na krawędzi śmierć, jak cień, jak lustro, jak partner, jak brama, jak żywa odczuwalna obecność. Śmierć pomaga performerce wykonywać poszczególne figury akrobatyczne, podtrzymuje ją, asekuruje, towarzyszy jej ciekawości doświadczania ryzyka i zaglądania w oczy… śmierci. Performerka podąża za nią w fascynacji. Tworzą razem nierozłączny uzupełniający się duet. Śmierć pomaga performerce w obserwacji i poznawaniu możliwego w każdej sekundzie upadku, uwodzi samą sobą, stawia na krawędzi bramy – wystarczy przecież tylko rozluźnić uścisk dłoni, aby akrobatka spadła w dół.

W innym spektaklu grupy Ockham Razor „Arc" na podwieszonej w przestrzeni metalowej kracie – platformie znajduje się trzech performerów – dwie kobiety i jeden mężczyzna. Nie wiadomo jak i dlaczego się tutaj znaleźli. Platforma może być ich wspólną przestrzenią, absurdalną sytuacją w której się znaleźli, bezludną wyspą. Wszyscy zachowują się tak jakby znaleźli się tu nie wiedząc dlaczego, jak w miejscu nowym i nieznanym – bardzo ostrożnie. Nie znają również siebie nawzajem. Powoli zaczynają się tworzyć pierwsze grupy – kobiety siadają na brzegu „wyspy", mężczyzna spogląda na nie z drugiego jej końca. Zaprzyjaźnione kobiety poruszają się synchronicznie (używają do tego figur trapezowych) odkrywając coraz śmielej przestrzeń „wyspy", jej spód. Zawisają z niego na rękach. Mężczyzna cały czas podąża za nimi, ale pozostaje w ukryciu, oddaleniu. Pokonuje tę samą drogę, którą przeszły wcześniej kobiety. Kobiety cały czas prowadzą dialog, widać, że się świetnie rozumieją, współgrają ze sobą w synchronicznym ruchu. Dialog ten przerywa mężczyzna, jedna z przestraszonych kobiet uderza go w ramię, on nie pozostaje dłużny, zaczynają się kłócić i uderzać nawzajem. Mężczyzna zrzuca kobietę siłą w przestrzeń pod wiszącą platformą, o mały włos sam przy tym nie spadając w dół. Kobieta wisi głową w dół, zależna od mężczyzny, który trzyma ją za nogę, ale udaje jej się wdrapać na górę. Teraz kobieta i mężczyzna stają się idealnym odbiciem w synchronicznym ruchu, tak jak wcześniej dwie kobiety. Druga zrywa wszystkie liny bezpieczeństwa, na której podwieszona jest „wyspa". Zamieszanie powoduje powrót do sytuacji wyjściowej. We trójkę poruszają się na platformie jak na dryfującym w powietrzu statku.

Sytuacje ryzykowne wynikają z emocji postaci znajdujących się na „wyspie" – z zazdrości, potrzeby zaufania i bliskości. Mężczyzna, aby zwrócić na siebie uwagę jednej z kobiet zrzuca drugą z platformy. Zazdrosna kobieta odczepia wszystkie liny utrzymujące platformę w równowadze, tak że platforma przechyla się w dół, staje się niestabilna, ruchoma, nie umożliwia swobodnego ruchu ale go utrudnia, zwiększa ryzyko upadku. Cierpią na tym wszyscy, również ona. Trzeba stworzyć równowagę, żeby platforma była stabilna. Dla całej trójki.

Na poziomie technicznym jest to nieustanna gra z balansem i utratą balansu, partnerska asekuracja i zdanie się na samego siebie w akrobatycznych sekwencjach ruchu będących wariacjami figur trapezowych oraz wynikających z nowego rekwizytu, jakim jest metalowa podwieszona, dryfująca w powietrzu lub obracająca się wokół własnej osi krata. Na poziomie znaczeń – spektakl opowiada o potrzebie miłości, bliskości, wsparcia, przynależności do grupy, strachu przed odrzuceniem i samotnością.

Temat ludzkiej fascynacji upadkiem podjęły dwie performerki Chloe Moglia i Melissa Von Vepy z Cie Moglice w spektaklu „I look up, I look down". Zamieniły trapez cyrkowy na ponad pięciometrową płaską ścianę, która w spektaklu uosabia olbrzymi monolit i przepaść, nad którą stoją. Natomiast figury akrobatyczne wykonywane w duecie na trapezie przeobraziły się w fizyczne zmaganie z sytuacją ekstremalną, w której się znalazły. Rekwizyt stał się przestrzenią dla działań i gry, którym towarzyszą dźwięki osuwających się w przepaść kamieni. Płaska ściana zamiast trapezu stworzyła nowe możliwości ruchu (np. można po niej wbiegać, stanąć na stopach, równolegle do przepaści), stała się rekwizytem znaczącym, „antyrekwizytem" – jak określa go Chloe Moglia. „Przyrząd gimnastyczny (rekwizyt) powinien być nośnikiem sensu. To dlatego współpracujemy raczej z twórczymi konstruktorami (…) niż ze scenografami" podkreśla Melissa Von Vepy[106]. Spektakl został zbudowany wokół dwóch tematów – ludzkiego pragnienia wzbicia się w powietrze oraz jego fascynacji doświadczeniem upadku.

Obydwie performerki stoją na monolicie, patrzą w dół z niepokojem, wiedząc, że będą musiały zmierzyć się z niebezpieczeństwem, które mają przed sobą. Nie wiadomo, dlaczego tu się znalazły. Przypomina to Beckettowską sytuację bez wyjścia, z którą trzeba się zmierzyć. Trzeba zrobić krok, żeby ruszyć dalej. Podjąć ryzyko. Jedna strąca

[106] http://www.territoiresdecirque.com/site.php?rub=3&id=218607

kamień w przepaść. Druga ustawia się na samej krawędzi jedną stopą, drugą badając po omacku czarną otchłań. Zaczyna się ciąg sytuacji fizycznych, w których performerki muszą zmierzyć się z pustką czarnej otchłani. Sytuacja ekstremalna sprawia, że zaczynają reagować emocjonalnie, instynktownie – walczą ze strachem, z ryzykiem upadku w przepaść. Figury trapezowe wykonywane w duecie są próbą sprawdzania głębokości przepaści, możliwości ruchu, bezpiecznego oparcia na skale, ale monolit jest płaski i śliski. Jedna z ich spada ześlizgując się po ścianie w dół. Ustawia wieżę z kamieni w nadziei, że uda jej się wspiąć na górę. Wspina się po ubraniach, wyciąga rękę do partnerki, ta jej pomaga. Teraz, znając głębokość przepaści obydwie zsuwają się w dół po sznurze uplecionym z własnych ubrań, spadają na ziemię, wyślizgując się z ubrań. Próbują dosięgnąć wiszącego ubrania, ale się nie udaje. Znajdują się na dnie przepaści, jak w pułapce. Kolejna sytuacja bez wyjścia – znów trzeba wykonać krok, aby wspiąć się na górę. Wspinają się po swoich ciałach, szukając możliwości wydostania się na górę. Szczyt wielkiego monolitu wydaje się nieosiągalny, rozdarte ubrania wiszą na ścianie monolitu. Performerki w panice rozpoczynają beznadziejną walkę z monolitem, obijają się ciałami o niewzruszoną majestatyczną ścianę próbując przebić się przez nią siłą. Bez skutku. Rezygnują. Słychać osuwające się suche kamienie, wiszące sznury ubrań również spadają w przepaść – ostatnia szansa wydostania się na górę zostaje zaprzepaszczona. Jedna z performerek odkrywa przestrzeń poza monolitem, odchodzi. Wolna z absurdalnego kręgu podnoszenia się i upadania, odchodzi czy umiera?

W spektaklach cyrku współczesnego podejmowane są tematy „tabu" cyrku – śmierć, kontuzja, porażka. Śmierć staje się żywą osobą, partnerem gry, a performerzy otwarcie opowiadają o wstydliwych kontuzjach, występują np. na wózku inwalidzkim pokazując swoją fizyczną słabość. Ryzyko obecne w wykonywaniu *techne* staje się przedmiotem dramaturgii spektaklu. Prezentacja podejmowanego ryzyka nie jest widowiskiem samym w sobie, artyści nie prześcigają się w wymyślaniu coraz bardziej niebezpiecznych trików, a spektakle nie stanowią wyłącznie performansu triumfu artysty cyrkowego. Niebezpiecznym trikom, figurom i gestom nadawane są znaczenia. Performerki Cie Moglice zastępują typowy rekwizyt cyrkowy na rekwizyt stwarzający konkretną sytuację – człowieka stojącego nad dosłowną i symboliczną przepaścią, którą będzie musiał pokonać. Zamiana rekwizytu nadała znaczenia figurom akrobatycznym,

które w tym wypadku stały się fizycznym zmaganiem z sytuacją ekstremalną. To zmaganie się jest zarówno „sceniczne” – dokonujące się w obrębie założonej sytuacji scenicznej, jak i rzeczywiste – ryzyko upadku podczas wykonywania poszczególnych działań- kroków pozostaje realne. Sytuacja jest zarówno fizycznie, jak i emocjonalnie ryzykowna. Spektakl stanowi studium ludzkich reakcji w obliczu niebezpieczeństwa.



Fot. Ockham Razor „Memento Mori”





Fot. Ockham Razor “Arc”











Fot. Chloe Moglia i Melissa Von Vepy „I look up, I look down"

5.3.CIAŁO I TECHNE

Artysta cyrku tradycyjnego występujący na arenie ukrywa się za swoją perfekcyjną techniką. Właściwie robi to, co na sali treningowej, figury, które są ćwiczeniami stają się celem samym w sobie jako element pokazu, z tą różnicą, że są włożone w inną przestrzeń, w inny kontekst – z sali treningowej na arenę cyrkową, oświetloną

reflektorami. Kryterium oceny stanowi estetyczny wygląd prezentowanych figur, sprawność, płynność i lekkość ich wykonania (wirtuozeria) oraz ryzyko, jakie ze sobą niesie ich wykonywanie. Figury, ruchy i gesty są wystudiowane, przygotowane i co wieczór odtwarzane na arenie.

CIĘŻAR TECHNE

Techne była umiejętnością strzeżoną w obrębie rodzin cyrkowych jak skarb, przekazywany z pokolenia na pokolenie, niczym ruchy i gesty ciała skodyfikowanych technik teatru i tańca azjatyckiego. Od najmłodszych lat dzieci były przysposabiane do wykonywania umiejętności, które posiedli ich rodzice, a triki danej dziedziny cyrkowej były doskonalone i rozwijane w obrębie występujących członków rodziny. Triki i figury zostały skodyfikowane i nazwane, nauczane obecnie w szkołach cyrkowych. *Techne* można przyswoić tylko w praktyczny, mechaniczny sposób – wielokrotnie powtarzając to samo ćwiczenie, ten sam ruch i gest, aż stanie się on naturalny dla ciała, a jego wykonywanie nie będzie sprawiało widocznej trudności. Ten proces wcielania *techne* trwa latami, wymaga cierpliwości, rygoru, pokory, silnej woli, zainteresowania i poświęcenia. Ćwiczenia sprawnościowe w obrębie danej dziedziny cyrkowej dla wszystkich są takie same, dopiero na poziomie układania własnego numeru nabierają cech indywidualnych i kreatywności – poprzez wykonywanie triku charakterystycznego, którego nikt inny nie wykonuje (np. piramida siedmiu performerów balansujących na linie rodziny Wallenda), poprzez kostium, muzykę, wygląd, prezencję, energię, osobowość, wyjątkowy rekwizyt – cos, co odróżnia jednego performera od drugiego. Performerzy cyrku tradycyjnego nie opowiadają o własnych emocjach, nie manifestują własnych poglądów – prezentują czystą *techne* – wystudiowane gesty skomponowane w indywidualną choreografię.

Wyjątkiem i wytrychem dla techniki jest klaun. Buntownik odwracający porządek i podważający wszelkie ustanowione majestaty. Klaun podważa majestat ciała performera cyrkowego, jego wirtuozerię, perfekcjonizm, bezbłędność i „uniesienie”. Figura klauna zawiera w sobie miejsce na improwizację, nieprzewidywalność, jawne pokazanie bezradności i porażki, odsłaniania własnych wad i niedoskonałości. Postać klauna jest również związana z cielesnością, ale jest to cielesność biologiczna,

działająca poza estetycznymi, logicznymi i psychologicznymi impulsami, działająca instynktownie i irracjonalnie, jak dziecko, albo jak zwierzę.

W kategoriach opozycji ciała ujarzmionego i ciała otwartego, estetycznego i egzystencjalnego[107] ciało cyrkowego wirtuoza jest ciałem ujarzmionym, ciało klauna – ciałem otwartym.

Ciało artysty cyrkowego jest ujarzmione w skodyfikowaną formę, odtwarza alfabet rozmaitych trików, gestów i figur. Jest ciałem zdyscyplinowanym i pozbawionym iluzji, dlatego tak fascynowało reformatorów teatru ustanawiających kolejne metody i sposoby ujarzmiania ciała aktora, okiełznania jego cielesności (np. biomechanika Meyerholda). Ciało artysty cyrkowego pokonuje własne ograniczenia poprzez rygor treningu, uosabia wolność, niezależność i mistrzostwo ludzkich możliwości, ale zdobyte dzięki zdyscyplinowanemu treningowi mięśni.

Techne to rodzaj obciążenia, które artyści cyrku współczesnego starają się przekroczyć. Formy wykonywane przez ciało, wynikające z praktykowanej dziedziny cyrkowej, które starają się uwolnić z tradycji i rygoru. Artysta cyrkowy ma do dyspozycji własne ciało, rekwizyt i technikę, artysta cyrku współczesnego sięga, poza tymi środkami ekspresji, w rejony własnej psychiki i wrażliwości na świat, reprezentuje również odmienne podejście do własnego ciała. Nie stara się pokazywać idealnego ciała wirtuoza i mechanicznie wytrenowanych figur w estetycznie wystudiowanych pozach, a jeśli tak, to po to, żeby ironicznie podkreślić absurd zawarty w takim sposobie prezentacji. Artysta cyrku współczesnego nie musi być niezłomnym bohaterem o nadludzkich umiejętnościach, nie musi udowadniać swojej odwagi i podejmować śmiertelnego ryzyka w celach widowiskowych. *Techne* jest dla niego tylko punktem wyjścia, odbiciem dla własnych artystycznych poszukiwań, otwiera się na swobodę działania, eksperyment, podważa tradycyjne formy cyrkowej prezentacji, chce

107 Krystyna Duniec, „Ciało w teatrze. Przekraczanie granic": „Ciało ujarzmione to ciało skonwencjonalizowane, skodyfikowane, podporządkowane, zamknięte w określonych ramach formy, konwencji je oswajających, poddane znaczeniu słowa tak na poziomie metaforycznym, jak i ikonicznym, będące elementem kompozycji i gry formalnej, ale przede wszystkim jest to ciao podlegające kontroli emocjonalnej i formalnej, nie zaś autorefencjalne". Ciało otwarte „jest miejscem poszukiwań własnej, niezależnej, podmiotowej tożsamości. Droga ta to dążenie do pokonania aporii kultury i natury poprzez pokonywanie własnych ograniczeń (…) poprzez doprowadzanie do ekstremum odczuwania ciała". Ciało otwarte jest pozbawione swojego „codziennego, anegdotycznego ja" wskutek „przezwyciężania swych naturalnych ograniczeń".

opowiedzieć o świecie i sobie. Sam trening nie gwarantuje rezultatu artystycznego, artystą-performerem (a nie gimnastykiem) staje się ten, kto wykracza poza swoją technikę.

TABU, TRANSGRESJE

Ciało jest inteligentne, świadome swoich limitów, przyzwyczai się do wszystkiego, nauczy się każdej techniki, potrzeba tylko czasu, oswojenia się z nową fizyczną sytuacją. Nauka technik cyrkowych polega na pokonywaniu limitów niebezpieczeństwa, na oswajaniu się ze strachem i uczynieniu go doświadczeniem pozytywnym. W cyrku chińskim doprowadzane jest to do ekstremum.

Trening ciała chińskich akrobatów w celu osiągnięcia perfekcji i nadludzkich umiejętności tresowane jest w brutalny i bolesny sposób, staje się materiałem, którym można dowolnie manipulować, modelować, zmieniać, dopasowywać do efektownego kształtu w precyzyjnie wykonywanych figurach; maszyną, która w doskonałym grupowym synchronie wykonuje te same triki, w tych samych kostiumach, z tym samym makijażem i uśmiechem na twarzy. Człowiek jest niewidoczny, jego osobowość, emocje, wahania, wątpliwości, potrzeby i pytania w spektaklu wytrenowanej perfekcji nie są w ogóle brane pod uwagę. Jednostka nie istnieje. O czym myślą cyrkowi performerzy? Co czują? Gdzie są? Jeśli, idąc za myślą Pety Tait, ciała cyrkowe uosabiają tożsamość kulturową, społeczną i polityczną (ciało jest ich wynikiem i ich performansem), to przez ciała wytresowanych chińskich akrobatów przebija się obraz państwa terroru unicestwiającego indywidualność i potrzeby jednostki na rzecz „wyższej" idei – perfekcyjnie działającego organizmu państwa.

Ciało artysty cyrkowego było narzędziem świadomej manipulacji społeczeństwem przez władze ZSRR. Ciało cyrkowe o nadzwyczajnych umiejętnościach miało być uosobieniem możliwości państwa w strefie ekonomii, ekspansji i technologii, wizualizacją triumfu państwa przeznaczoną dla klasy robotniczej.

Jakie ciała pokazują odbiorcom poszczególne cyrki? Mogą to być ciała zgodne z ideałem piękna kultury masowej - silny mężczyzna o ciele kulturysty występujący z nagą klatka piersiową, atletyczna kobieta o ciele fitness lub hostessa-asystentka będąca dekoracyjną kobiecością lub będące w kontrze do niej - elastyczny smukły pełen gracji

mężczyzna wyginający ciało we wszystkich kierunkach, kobieta - siłaczka, będąca w stanie unieść dwóch ciężkich mężczyzn trzymających się sztangi lub kobieta w długiej sukni i gorsecie wykonująca woltyżerkę konną. Cyrk zawsze był miejscem odwracania społecznie akceptowanych ról seksualnych[108], w którym nie było podziału na ciała kobiece i ciała męskie, wszystkie dokonywały „nadludzkich" wyczynów. Z drugiej strony, był miejscem dla prezentacji ciała pożądanego przez społeczeństwo, ciała potrafiącego przekraczać ludzkie możliwości, człowieka czynu poszerzającego granice wyobraźni, erotyzowanego ciała bohatera i rebelianta, ciała niepokalanego, ciała o wymiarze mitycznym.

Nagość, kontuzja i śmierć długo stanowiły tematy tabu w cyrku, kwestionowały bowiem jego ideę wspaniałości, cudowności i bajkowości. Zasadą cyrku jest działanie według mechanizmu sensacji, prezentowanie wyczynowości, niebezpieczeństwa i artystów seksualnie neutralnych wobec siebie[109], np. fantazyjne androgyniczne ciała – kreatury prezentowane są w Cirque du Soleil[110]. Nagość w cyrku wydawała się być „obca", zakłócająca odbiór prezentacji *techne*. Cyrk lat 80 kreujący się na cyrk prowokacyjny, rewolucyjny i polityczny przełamał tabu nagiego ciała w cyrku np. spektakle grupy Archaos w estetyce punk i deviant art, prezentujące ciała seksualne, feministyczne spektakle Circus Oz, gdzie w postać klauna wcielały się kobiety[111].

Cyrk jest również przestrzenią dla pokazywania tabu, zakazanej mrocznej sfery abject[112](czyli, tego co odrzucone) oraz transformacji i transgresji ciała. Był nią historycznie np. w widowiskach typu side show lub freak show, gdzie na widok publiczny wystawiano ciała społecznie odrzucone, nieprzystające do kanonów estetyki i piękna. Ciała wytatuowane, zdeformowane, odbiegające od standardowych rozmiarów „normalnego" człowieka, przypadki medyczne, ciała nadmiernie owłosione – wszystkie stanowiły podstawę dla wyróżnienia ze społeczeństwa i kultury, jako kategoria bytu „innego", „obcego", stanowiącego osobny „numer cyrkowy"; ofiary wystawione na osąd spojrzenia, bestiarium ciał cyrkowych. Ujrzenie ciała freaka miało w widzu wywołać szok. Samo jego ciało było spektaklem, narracją, rzeczywistością. W

---

[108] Tait Peta, „Circus Bodies. Cultural identity In aerial performance", Routledge 2005
[109] Dobovsek Zala, "What is the reach of new circus aesthetics?", http://unpackthearts.eu/frontend/files/userfiles/files/Unpack_ZalaDobovsek_Eng.pdf

[110] Tait Peta, „Circus Bodies. Cultural identity In aerial performance", Routledge 2005
[111] Ibidem.
[112] Termin Julii Kristevy.

widowiskach często pokazywano nieistniejące i nieprawdziwe obiekty, ale to właśnie zapewnienie o ich prawdziwości i realnym istnieniu wywoływało w widzu wstrząs, empatię, obrzydzenie, współczucie, strach lub agresję. Wystawiane „obce" ciało na widok i komentarze publiczne było sytuacją upokarzającą dla „obiektu", jednak często tylko w ten sposób jego „obcość" i „inność" mogły być przez społeczeństwo zaakceptowane, a cielesność „obiektu" podlegała ochronie.

To, co odrzucone, ukryte, wstydliwe i skrzętnie chowane przed spojrzeniem innych ludzi staje się tematem spektakli cyrku współczesnego – w obrębie gestów wykonywanych nieświadomie przez performerów (zobacz rozdział GEST) i w strefie tabu samego cyrku oraz dotyczące sfery osobistej performera. Jeanne Mordoj w spektaklu „Pochwała zarostu"[113] posłużyła się figurą kobiety z brodą w celu, jak wyznaje, konfrontacji z własnym wewnętrznym „potworem".

„Always I am interested in what it means to be a woman (...) With this show I was thinking especially about my monsters. All the things you don't want people to see. I wanted to really explore this, to bring it to the front".[114]

Jean Mordoj zwraca się do kobiet siedzących na widowni: „Kobiety, jak możecie żyć bez brody? Czy jest ona obecna w waszym wnętrzu? Czy nie posiada jej każda z was?" Broda – widoczny dla wszystkich „potwór" daje w rzeczywistości wolność i niezależność, pozwala funkcjonować poza konwencjami.

...

Sztuka cyrkowa jest sztuką fizyczną, opartą na działaniu ciała. Ciało jest głównym narzędziem performera cyrkowego. Cyrk przedstawia ciało w ruchu, w działaniu, w niebezpieczeństwie. Artysta cyrkowy ukrywa się za swoją *techne*. *Techne* jest umiejętnością skodyfikowaną w triki i figury (gesty) i przyswajana jest w sposób mechaniczny, poprzez regularny, rygorystyczny trening ciała. Artysta cyrku tradycyjnego prezentuje czystą *techne*. Klaun funkcjonuje poza rygorem *techne*. Artyści cyrku współczesnego starają się uwolnić z tradycji i rygoru *techne* kwestionując ją jako cel ekspresji, traktując ją jedynie jako punkt wyjścia dla osobistych poszukiwań na polu gestu i własnego ciała, starają się doświadczać swojego ciała w inny sposób niż poprzez

---

[113] Spektakl prezentowany był w Polsce podczas EJC w Lublinie.
[114] Jeanne Mordoj w wywiadzie dla London Mime Festival

puste powtarzanie gestów związanych z *techne*. Ciało cyrkowe jest odzwierciedleniem tożsamości społeczno – kulturowej. Cyrk jest miejscem odwracania społecznie akceptowanych ról seksualnych, miejscem prezentacji ciał „bohaterskich” (w cyrku przedwojennym nie istniał podział na ciała męskie i ciała kobiece), o nieprzeciętnych umiejętnościach, pożądanych, idealnych oraz odrzuconych przez społeczeństwo. Artyści cyrku współczesnego przełamują tabu cyrku, podejmując tematy nieobecne, obce i zakazane dla cyrku, kwestionując ideę jego bajkowej cudowności oraz jego mechanizmy prezentacji.

CONFITEOR KONTORSJONISTKI

Kontorsjonistyka jest numerem cyrkowym (pokazywanym również w widowiskach typu freak show) prezentującym niezwykle elastyczne, ekstremalnie giętkie ciało człowieka, wyginające się na różne sposoby we wszystkie strony. Numer zwykle wykonywany jest na specjalnym okrągłym stoliku, na którym konstorsjonistka prezentuje poszczególne figury ciała „wykręconego” do granic możliwości, albo na stojakach lub specjalnym metalowym pręcie, na którym akrobatka opiera się podniebieniem, bez użycia żadnego innego punktu oparcia, wykręcona ciałem w łuk. Figury kontorsjonistyczne przypominają jogiczne asany, które często swoje nazwy biorą od zwierząt np. żółw.

Kontorsjonistyka pokazywana jest w cyrku, jak większość numerów, w celu zadziwienia widza niezwykłymi możliwościami ludzkiego ciała, perfekcyjnym opanowaniem ciała układającego się w wystudiowane piękne formy, chociaż oglądanie kontorsji nie zawsze budzi estetyczne uczucia.









Fot. Angela Laurier w spektaklu Cirque du Soleil

Angela Laurier, kanadyjska kontorsjonistyka, która brała udział w pierwszych produkcjach Cirque du Soleil[115], dwadzieścia lat później zainscenizowała solowy spektakl „Deversoir". Jest on intymnym, autobiograficznym wyznaniem artystki, która próbuje odpowiedzieć na pytanie - dlaczego swoje ciało od lat poddaje treningowi kontorsji. Odpowiedź jest przerażająca, zagłębia się w historię rodziny, która została naznaczona dziedzicznym piętnem choroby, ale opowiedziana została przez artystkę z wielką empatią i miłością dla swojej rodziny.

"Noszę swoją rodzinę w sobie. Najpierw filmuję swojego ojca i brata, żeby pozostać obiektywną."

Poprzez obiektywne medium - kamerę córka próbuje nawiązać ponownie kontakt z ojcem, stawia przed nim kamerę, aby mógł opowiedzieć o sobie, aby mogła go poznać, słyszeć, poczuć. Jego wypowiedzi traktuje obiektywnie, tak jak kamera – pozbawiona jest emocji – chłonie wszystko, niczego nie przeoczy, tak artystka stawia siebie w pozycji dokumentalistki gatunku „filmu drogi". Jest to film – podróż do własnych korzeni, w głąb ciała. Słowa ojca i brata są emocjami zapisanymi w jej ciele, z których próbuje się uwolnić. Trening – ćwiczenia kontorsjonistyczne, które mogą wydawać się torturą dla ciała, stał się jej obsesją, jej chorobą. Wyznaje, że przez odosobnienie brata w szpitalu zaczęła trening kontorsji, a poprzez kontorsje i jej simulakry zwierzęcości (nienaturalne wygięcia przypominające zwierzęce formy, nienaturalny dla człowieka sposób poruszania się np. w odgięciu zewnętrznym biegając na nogach i rękach) kwestionuje zło w człowieku[116].

Obrazem rozpoczynającym spektakl jest performerka ubrana jest w biały kombinezon stylizowany na kostium pacjentów szpitala dla umysłowo chorych, krepujący ruchy. Na nogach ma szpilki. Performerka oswabadza się z tego kostiumu, jej prawie nagie chłopięce niemalże ciało (piersi zaklejone taśmą) wygina się do tyłu w łuk.

W całkowitej ciemności słychać nieprzyjemny krzyczący głos, jest to niezrozumiała litania słów narzekającego, sfrustrowanego brata, jego ton głosu i sposób mówienia nie są przyjemne dla ucha, wręcz denerwują. W tyle sceny wyświetla się wielki ekran z wizerunkiem twarzy ojca artystki, teraz głos będzie należał do niego. Artystka słucha i obserwuje, poruszając się po scenie wygięta do tyłu w łuk. Ojciec opowiada o swojej

[115] Tournee cyrku w latach 80 pod hasłem „We reinvent the circus".
[116] http://www.cie-angelalaurier.com/compagnie_Angela_Laurier/Deversoir.html

żonie i chęci używania życia, posiadania dzieci (narodziło się dziewięcioro, wszystkie zostały w jakiś sposób dotknięte chorobą, oprócz Angeli). Ciało Laurier w miarę słuchania słów swojego ojca zaczyna zwijać się w formę embriona, gwałtownie oddychać, popadać w stany konwulsyjne lub przyjmuje klasyczne pozycje kontorsjonistyczne przypominające jogiczne asany – w bezruchu. Kiedy ojciec mówi, że jego syn mógłby zabić – Laurier zakrywa dłonią jego usta.

Performerka pokazuje w spektaklu „dialog" tych dwóch postaci, które w rzeczywistości nie potrafią ze sobą rozmawiać. „Dialog" jest więc osobnym monologiem emocji każdego z nich, nagranych na video przez artystkę, zestawionych w ramach spektaklu. W ten odbywający się na oczach widza rodzinny chory, zapętlający się od pokoleń dyskurs performerka umiejscawia własne ciało kontorsjonistyki – niezwykle elastyczne, szczupłe i muskularne, potrafiące przybierać niecodzienne kształty i formy, przypominające formy zwierzęce.

Bohaterem tej historii jest przede wszystkim ciało performerki - kontorsjonistki, w które wpisała się historia jej rodziny – trudna, oskarżająca siebie nawzajem, relacja miedzy bliskimi jej osobami - depresyjnym bratem chorym na schizofrenię a ojcem, który pozwolił na jego terapię elektrowstrząsową w szpitalu.

Ciało performerki reaguje na to, co mówią, sfilmowane wcześniej, projekcje jej brata i ojca. Ciało wygina się w różnorodne kształty, uderza o siebie, reaguje gwałtownym szybkim oddychaniem, porusza się bezwładnie lub poddaje się obsesyjnemu treningowi znajomych figur kontorsjonistycznych, jakby chciało uciec z wiezienia swego ciała, przekroczyć ciało. Ciało- maszyna kontorsjonistyki poddawane fizycznej kontroli, poddawane rygorom ćwiczeń, doprowadzane do granic możliwości i perfekcji, w spektaklu staje się ciałem emocjonalnym, które wymyka się tym rygorom, staje się raz nieobliczalne, przerażające i dzikie, raz bezwładne i bezbronne .

Emocjonalność, sposób i rodzaj wypowiedzi brata i ojca nadaje jej ciału rytm i na odwrót - rytm jej ciała – powtarzanie ćwiczeń oraz dźwięki ciała - nadają rytm i komentarz słyszanemu dyskursowi.

Ciało oddycha tą relacją. Ta relacja wpływa na kształt ciała. Poprzez niecodzienne, zwierzęce, monstrualne formy ciała chce się z niego wyzwolić, buntuje się przeciwko cierpieniu każdej jednostki w tej rodzinie. Jej cyrkowe, nienaturalne dla człowieka

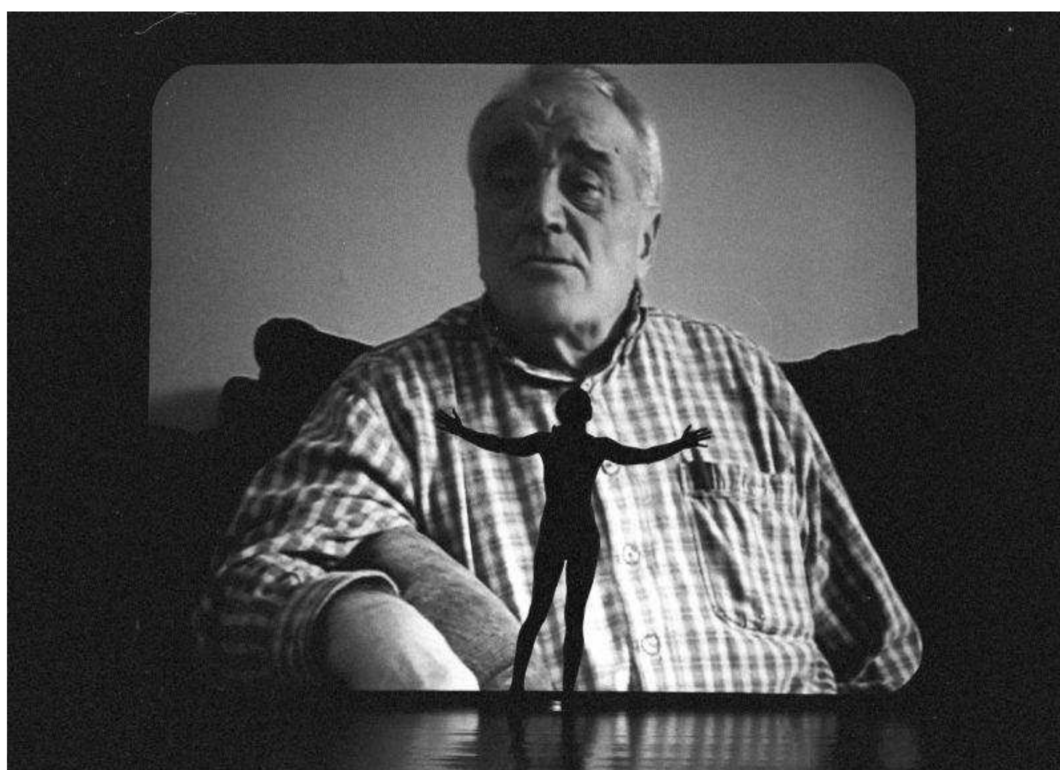
umiejętności są fizyczną reakcją ciała, odwracaniem porządku, buntem przeciwko ograniczeniom chorych relacji w rodzinie, wobec której woli pozostać innym, niezwykłym, freakiem, dziwolągiem, outsiderem; jednocześnie pragnąc być jej częścią, potrzebując własnych korzeni. Fizyczny ból związany z uprawianiem dziedzin cyrkowych, zwykle jest ukrywany na scenie.

Cyrk jest sztuką ukrywania fizycznego bólu, pokazywaniem ciała pięknego, idealnego. Angela odwraca do góry nogami również ten obowiązujący „porządek".

…

Laurier przekracza tabu i zasady prezentacji ciała cyrkowego. Kwestionuje wszelkie przyzwyczajenia widza dotyczące jego oczekiwań i odbioru spektaklu cyrkowego. Performerka nie występuje w święcącym kostiumie ani nie uśmiecha się bezmyślnie do publiczności, zamiast hucznej muzyki słychać jej rytmicznie powtarzany oddech, zamiast różnorodności prezentuje jeden wątek dotyczący własnej rodziny, zamiast prezentacji brawury i możliwości ciała podejmuje ryzyko opowiedzenia o własnych emocjach, podzielenie się historią osobistą. Spektakl Laurier zaskakuje widza otwartością i intymnością. Pokazuje ciało wygimnastykowane, ale nie w przyjazny i estetyczny sposób. Laurier nie ukrywa się za swoją *techne*, ale odsłania jej źródła. Zdradza „potworność" ciała, którego *techne* jest przejawem. Przyjmuje rolę klauna, którego figura pozwala na dystans, pokazanie własnej bezsilności i porażki, który obala majestat ciała na rzecz samopoznania, które staje się prawdziwe jak ciało dziecka i ciało zwierzęcia. Ciało performerki wystawione jest na widok publiczny, ale nie jako ciało triumfujące, tylko – ciało chore, cierpiące, niedoskonałe, pozbawione ochrony jaką jest *techne*. Spektakl przeraża widza szczerością, potwornym wyznaniem, odsłonięciem tego, co jest ze wstydem ukrywane, o czym się nie mówi. *Techne* prezentowane przez Laurier staje się uosobieniem psychicznej deformacji jej rodziny. Spektakl jest dla Laurier próbą nawiązania dialogu z rodziną, od której się odcięła. Dialog rozgrywa się na jej ciele. Poprzez ciało Laurier odkrywa na nowo własną tożsamość, wraca do źródeł, do własnej rodziny. Cyrki tradycyjne przeważnie były prowadzone przez rodziny, klany cyrkowe, które razem występowały na arenie. Laurier pokazuje spektakl rodziny, która posiada swoje zagadki, problemy, konflikty, zbliża to sceniczne postacie „cyrkowe" do świata rzeczywistego, dalekiego od cudownej bajkowości. Wirtuoz schodzi na ziemię, aby opowiedzieć o swoich ludzkich emocjach, bólu, lęku i miłości –

to stanowi odważny wyczyn jego ciała. Ciało Laurier, mimo posiadanych umiejętności, nie jest prezentowane jako ciało perfekcyjne, ciało herosa-wirtuoza cyrkowego, jest to ciało uwikłane w skomplikowane relacje rodzinne, ciało zbuntowane. Ciało ani męskie, ani kobiece, dźwigające ciężar chorych mężczyzn swojej rodziny, noszące w brzuchu własną matkę, jakby rodząc ją na nowo. Widz jest zmuszony odbierać kontorsje artystki w kontekście opowiadanej historii. Figury i triki wykonywane przez Laurier nie mają jedynie wartości dekoracyjnej. Kontorsje są fizyczną reakcją na chore relacje w rodzinie. Spektakl Laurier wymaga od widza aktywności i empatii zamiast biernej konsumpcji, prowokuje zaangażowanie emocjonalne i intelektualne w opowieść, być może ocenę czynów i zachowań postaci, zrozumienie ich lub odrzucenie. Spektakl Laurier nie jest przeznaczony dla widza szukającego wyłącznie rozrywki.













Fot. Angela Laurier „Deversoir"

5.4. ZWIERZĘTA

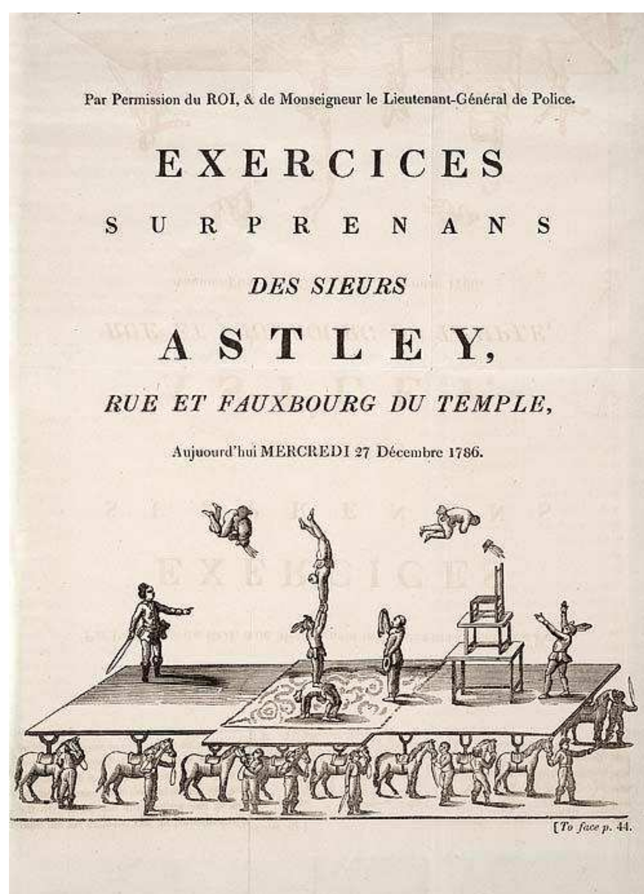
SKĄD SIĘ WZIĘŁY W CYRKU?

Cyrk od swoich początków wykorzystywał zwierzęta. Cyrk nowożytny Philipa Astleya zaczyna się od obecności zwierzęcia w popisach woltyżerki konnej [117] - jeździectwa połączonego z elementami akrobatyki w formie różnych figur i póz, jakie jeździec przybiera na koniu lub na kilku koniach. „Umiejętność jazdy konnej była wtedy nieomal nakazem dobrego tonu, świadczyła wręcz o przynależności do wyższej sfery"[118], dlatego też powstawały liczne wyższe szkoły jazdy, były to szkoły dworskie i królewskie menaże kawalerii. „Zainteresowanie koniem, początkowo czysto sportowej natury, nabrało z biegiem lat cech współzawodnictwa w estetyce jazdy; szczególny

[117] Hodak-Druel C., w : J.M. Guy, „Avant-garde, cirque!", Autrement 2001
[118] Danowicz B., „Był cyrk olimpijski", ISKRY 1984

nacisk kładziono na zręczność, techniczną precyzję wykonywanych czynności, jak również przepych ekwipunku i jeźdźca. Powstały zatem przesłanki profesjonalizacji tresury koni i sztuki jeździeckiej. Pasjonowały się nimi jednak głównie wyższe sfery społeczeństwa, stosunek warstw niższych do konia miał bowiem wyraźnie utylitarny charakter"[119]. Stopniowo popisy woltyżerów i klaunów z teatru Astleya były wzbogacane również o innego rodzaju numery, m.in.. w pokazy tresury dzikich zwierząt.

Poniższa grafika pokazuje rozkład sił w cyrku Astleya. Koń jest fundamentem cyrku. Astley, aby mógł prezentować swoje umiejętności musiał zbudować odpowiednie do tego warunki, nowy budynek. Teatr konny (theatre equestre) jako nowy rodzaj widowiska wymagał nowego typu przestrzeni, stąd okrągła scena o średnicy 13 metrów, tzw. „riding ring", rodzaj klepiska posypanego trocinami.



---

[119] Ibidem.

Zanim numery tresury dzikich zwierząt weszły na stałe do programu cyrku były prezentowane osobno w objazdowych menażeriach, podobnie jak inne „osobliwości" z krajów kolonialnych, które wystawiano jak eksponaty w muzeum na widok publiczny w wędrownych menażeriach, zaspokajając ciekawość ludzi na temat nie-cywilizowanych, dzikich ziem podbitych przez mocarstwa europejskie (zgodnie z imperialną wizją świata)[120]. Menażerie były performansem władzy, pokazem trofeów wojennych dla ludności europejskiej. Równocześnie w budach jarmarcznych można było zobaczyć kuglarzy, akrobatów, klaunów, kaskaderów, striptiz, teatr małp i psów oraz Cyganów tresujących niedźwiedzie i dzikie zwierzęta[121]. Takie formy widowiska miały przyciągnąć publiczność poprzez pokazywanie zabawnych scenek i popisów zręcznościowych oraz prezentowanie dziwactw natury, tego, co inne, obce i nieznane, ale okiełznane przez człowieka. Zwierzę zaliczano do tej grupy. Gdy menażerie zaczęły upadać, treserzy dzikich zwierząt zaczęli występować w cyrku, który był rodzajem widowiska o stabilniejszej organizacji oferując widzom dużo bardziej różnorodny program popisów i numerów oraz atrakcyjniejsza formą rozrywki[122] – w program cyrku wcielano wszystko, co mogło przyciągnąć uwagę widza, podczas jednego wieczoru i w cenie jednego biletu można było zobaczyć „wszystko" na raz.

KONTROWERSJE

Z występowaniem zwierząt w cyrku wiąże się wiele kontrowersji, z jednej strony treserzy i dyrektorzy cyrków tradycyjnych zapewniają, że zwierzęta w cyrku mają bardzo dobre warunki i żyją dłużej niż w swoim środowisku naturalnym, z drugiej strony – obrońcy praw zwierząt manifestują przed namiotami cyrkowymi przeciwko wykorzystywaniu zwierząt w cyrkach i agresji stosowanej wobec zwierząt mieszkających w cyrkach.

Apel członków polskiej kampanii „Cyrk bez zwierząt":

„Cyrki ruszyły w trasę. Dla zwierząt oznacza to kolejne pół roku nieustannych występów, tresury, transportu w ciasnych ciężarówkach, życia za kratami i na pokaz dla ludzi, którzy nadal wspierają rozrywkę kosztem tych bezbronnych istot. Dlatego musimy

---

[120] Żółkoś Monika, „Teatr zwierzęcej śmierci", Didaskalia nr 119 / 2014
[121] Jacob P., „Cirque: un art a la croisee des chemins", Gallimard 2001
[122] Danowicz B., „Był cyrk olimpijski…", ISKRY 1984

dołożyć jeszcze więcej starań, aby w końcu zakończyć ten haniebny wyzysk zwierząt. Poniżej przedstawiamy trasę cyrków na najbliższe dni – jeśli mieszkasz w którejś z podanych miejscowości albo w jej okolicach, pomyśl o zorganizowaniu choćby symbolicznego protestu lub akcji uświadamiającej. Im mniej ludzi pójdzie w tym roku do cyrku, tym mniej opłacalny będzie ten biznes. Takie akcje są bardzo ważne i powinny towarzyszyć naszym staraniom o wprowadzenie prawnego zakazu wykorzystywania zwierząt w cyrkach"[123].

Podobne protesty i manifestacje odbywają się również w innych krajach Europy, np. We Francji, w wielu krajach zakazano pokazywania dzikich zwierząt w cyrkach (W Belgii i Norwegii w cyrku mogą występować tylko zwierzęta urodzone w niewoli, W Austrii – nie mogą, oprócz lwów i tygrysów, W Danii – nie mogą, z wyjątkiem słoni azjatyckich, lam i wielbłądów, w Brazyli – całkowity zakaz, również występów zwierząt domowych, w Singapurze – całkowity zakaz występowania dzikich zwierząt, w Indiach – zakaz prezentowania tygrysów, panter, lwów, małp i niedźwiedzi). Cyrki tradycyjne tworzą prywatne osiadłe „cyrkolandy", w których niczym w zoo prezentowane są zwierzęta.

Twórcy cyrku tradycyjnego nazywają działaczy na rzecz kampanii przeciwko pokazywaniu zwierząt w cyrku „pseudo ekologami", przecząc opinii o złym traktowaniu zwierząt:

„Zwierzęta, które trafiają do cyrku nigdy nie są łapane z wolności. Najczęściej odkupowane są od zoo jako malutkie zwierzaki lub rodzą się w cyrku. Etapów szkolenia jest kilka, trwają one kilka miesięcy a nawet kilka lat. Pierwszym etapem jest oswojenie zwierzęcia z otoczeniem oraz zapoznanie z opiekunami. Zwierzę, które złapie więź ze swoim opiekunem można wtedy oswajać z areną. Kolejnym etapem jest przyzwyczajenie do muzyki, świateł, dopiero wtedy można zacząć układać układ, który będzie przedstawiany na arenie. Aby nauczyć zwierzęcia różnych komend, właściciel musi mieć bardzo dużo cierpliwości, chwalić swojego pupila i nagradzać smakołykami. Tak wygląda właśnie szkolenie zwierząt cyrkowych"[124].

Zwierzę w cyrku tradycyjnym często jest prezentowane jako widowisko samo w sobie, już samo pojawienie się np. słonia czy lamy maszerującej wokół areny ma być atrakcją

---

[123] http://cyrkbezzwierzat.wordpress.com/alternatywy/
[124] http://wszystkoocyrkach.cba.pl/index.php/wiecej/zwierzeta-cyrkowe

dla publiczności. Zwierzęta stanowią główny program i chlubę cyrku tradycyjnego, im bogatszy cyrk tym na więcej okazów zwierząt może sobie pozwolić, im więcej dzikich zwierząt w cyrku, niestety, tym większe zainteresowanie publiczności. Drugim rodzajem prezentacji zwierząt w cyrku są numery pokazujące ich tresurę. Na arenie ustawia się wtedy ochronną klatkę, aby publiczność bezpiecznie mogła oglądać np. lwy skaczące przez obręcze. W widowisku tresury zwierząt to człowiek postawiony jest w centrum uwagi – cierpliwość i poświęcenie tresera jakie włożył w proces przygotowania zwierzęcia do występu oraz przyjemność widza, który bezpiecznie i może oglądać dzikie ale będące pod kontrolą tresera zwierzę, gwarantująca mu niecodzienną rozrywkę.

ZAGROŻENIE REPREZENTACJI

Romeo Castellucci – reżyser teatralny - wprowadza zwierzęta do spektaklu, po to żeby zachwiały porządkiem reprezentacji, wprowadziły przypadek, nieporządek, chaos, nieprzewidywalność, realne poczucie zagrożenia dla aktora. Zagrożenie nie dotyczy bezpośrednio życia aktora, ale reprezentacji scenicznej fikcji.

„Nie grają one określonej roli, nie są też dekoracją. Są czystą obecnością, wprowadzają sprzeczność, ponieważ stanowią punkt załamania się reprezentacji – fikcji. Zwierzęta przecież nie udają. (...) Istnieje pewna prawda teatralna: aktor nie może rywalizować ze zwierzętami i dziećmi. One są od niego po prostu silniejsze, skuteczniejsze. (...) Mają na scenie większy ciężar, gęstość. Stanowią tym samym zagrożenie dla reprezentacji i aktorów. Chodzi o ciężar, który sprawia, że reprezentacja znika. (...) Zwierzę zagarnia scenę, jest gęstsze w sensie intensywności, znaczenia, gotowości, materialności swojego bytu. To wręcz obecność królewska, bo zwierzę staje się prawdziwym bohaterem wydarzenia. W tym, co robi jest natychmiast skuteczne. Nie potrzebuje treningu, techniki, zdolności, nie musi uczyć się roli. Piękno zwierzęcia tkwi w jego zimnej obojętności. (...) Zwierzęta kradną scenę. Stanowią rodzaj proroctwa sprzeczności. Nie dodają, ale ujmują reprezentacji, ponieważ odsłaniają podstawy teatru. Są ważne również dlatego, że korzenie teatru i jego natura antropologiczna zrodziły się z rytuału ofiary (...) u źródeł tragedii greckiej leży ofiara z kozła. (...) Zwierzęta uczą mnie po prostu, że nie chodzi tylko o technikę, która sprawia, iż aktor czuje się na scenie pewnie. Warsztat aktorski ma zniwelować poczucie niedopasowania,

jakby trzeba było przezwyciężać poczucie alienacji. A przecież owo niedopasowanie jest pewnym aspektem obecności aktora na scenie. Dlatego zwierzę pozostaje dla aktora snem, cieniem, przeszkodą, pragnieniem, ciałem. Jest przeciwieństwem fikcji, elipsą reprezentacji; scena jest mu obojętna. Nieznajomość języka i śmierci sprawia, że zwierzę pozostaje bytem mitycznym. Aktor – nie"[125].

Obecność zwierząt w cyrku jest związana z tresurą, popisem człowieka w akcie dominacji nad zwierzęciem. Sama tresura – trening zwierzęcia do wykonywania określonych trików – jest procesem pokazywania zwierzęciu własnej dominacji nad nim, polega na przyzwyczajaniu zwierzęcia do narzuconego mu przez człowieka zachowania, przy czym w cyrku podporządkowana jest całkowicie celom widowiska. Człowiek demonstruje swoją władzę nad zwierzęciem, dyktując mu sposoby zachowania, które wydają się być sprzeczne z jego naturą, ale bawią publiczność. Zwierzę w numerach tresury występuje na arenie dopiero po latach treningu, a więc jest przyuczane do „roli", którą ma odegrać, zachowania, które ma powtórzyć – są to różnego rodzaju triki, zachowania wymuszone, i muszą być powtarzalne co wieczór dla rozrywki publiczności. Celem tego typu widowiska jest popis brawury i odwagi tresera, który np. wkłada w paszczę lwa raz kawał mięsa, raz swoją rękę. Treserów nazywa się poskramiaczami zwierząt, a więc tymi, którzy zapanowali nad nieprzewidywalnością, dzikością i spontanicznością natury oraz ujarzmili niebezpieczne „bestie" (zazwyczaj są to lwy, w cyrku rosyjskim - niedźwiedzie). Jest to oczywiście tylko rodzaj gry z widzem, bo zwierzęta – zwłaszcza te dzikie – w każdej chwili pozostają realnym zagrożeniem dla życia tresera. Wystarczy słabszy dzień, w którym treser ma gorsze samopoczucie, a dzikie zwierzę to instynktownie wyczuje i natychmiast zaatakuje. Takie są prawa natury - silniejszy zaatakuje słabszego, słabszy zginie, silniejszy stanie się przewodnikiem stada. Instynkt można zagłuszyć, ale nie da się go całkowicie oszukać. Ursula Bottcher, treserka niedźwiedzi została zaatakowana przez jednego ze swoich niedźwiedzi polarnych, w trakcie gdy tańczyła walca z innym, wtedy pozostałe również rzuciły się na treserkę. Jej partnerowi (notabene treser lwów) udało się odgonić niedźwiedzie drewnianym kijem, a treserka dokończyła swój występ – zatańczyła z niedźwiedziem, mimo odniesionych przed chwilą ran. Jeśli by tego wtedy nie zrobiła „straciłaby już na zawsze ten trik"[126], jak twierdzi.

---

[125] „Po co mi słoń", wywiad Doroty Semanowicz z Romeo Castellucim, Dialog nr 119, 2014
[126] http://circusanonymous.blogspot.com/2008/12/though-she-barely-survived-three-close.html

Dzikie zwierzę występujące na arenie cyrku tradycyjnego stanowi zagrożenie dla życia tresera. Cyrk tradycyjny nie jest reprezentacją fikcji, jest realnym dzianiem się, treser nie jest w znaczeniu reprezentacji aktorem, jest samym sobą prezentującym swoje umiejętności czyli *techne* (umiejętności tresury, okiełznania dzikich zwierząt, zachowania „zimnej krwi" w obliczu realnego niebezpieczeństwa), występującym pod własnym imieniem i nazwiskiem lub pseudonimem. Człowiek w relacji ze zwierzęciem pokazuje swoją władzę nad nim, wymusza na zwierzęciu zachowania, które są dla niego nienaturalne, po to, aby pokazać, że jest w stanie nad nim zapanować. Człowiek w rzeczywistości boi się dzikiego zwierzęcia, dobrze wie, że jest ono od niego silniejsze, stara się więc przekonać do tego również zwierzę, oswajając je – oswaja własny strach.

A zwierzę? Czy można nazwać je aktorem?

Zwierzę na arenie cyrku tradycyjnego nie udaje kogoś innego, nie prezentuje fikcji scenicznej, wykonuje zachowania wyuczone w trakcie tresury – triki, ale nie stara się popisać przed publicznością, nie zabiega o jej względy. Jest żywą, prawdziwą, spontaniczną, nieprzewidywalną i instynktowną obecnością.

Współczesny cyrk rezygnuje z prezentowania zwierząt w formie, w jakiej były one prezentowane w cyrku tradycyjnym (pokaz, tresura), ale nie rezygnuje całkowicie z ich obecności. Może się ona przejawiać w sposób symboliczny (dźwięk, typowe rekwizyty tresury użyte w innym kontekście, maski zwierząt, ruch naśladujący zwierzęta), bezpośredni (żywa obecność, symbioza ciał) oraz jako odniesienie do zwierzęcości związanej z kategorią bytu „obcego", „innego" i „dzikiego", historycznie obecnej na arenie cyrkowej i w widowiskach freak show. W cyrku współczesnym zamiast zwierząt występują np. maszyny – roboty, jako byty czujące, z których rytmem i ruchem człowiek musi współgrać (np. spektakle Cie 111).

Jeanne Mordoj w spektaklu „Pochwała zarostu" używa czaszek zwierząt, którym użycza swój głos (brzuchomówczyni) oraz pustych muszelek po ślimakach. Martwe zwierzęta rozmawiają o swojej śmierci. Dla performerów katalońskiego zespołu Animal Religion zwierzęcość (instynkt i siły, których nie można kontrolować umysłem, dzikość oraz zaskakujące nieprzewidywalne, ekscentryczne zachowanie pozbawione logiki z punktu widzenia człowieka) stanowi inspirację dla ruchu ciała (akrobalance, stanie na rękach, kontorsje) i zachowywania się na scenie (obecność sceniczna). W spektaklu „Indomador" używają gumowych masek zwierząt oraz gumowych piszczących

zabawek, w spektaklu „TauromaquiNa" ciało „torreadora"- akrobaty wchodzi w relację z ciałem „byka"- wózka widłowego. Zespół The Sugar Beast Circus operuje kiczowatymi ikonami cyrku tradycyjnego, w chłodny i wykalkulowany sposób obnażając jego prymitywną dramaturgię i mechanizmy spektaklu. W spektaklu pod tym samym tytułem[127] – cyrkowe „bestie" odgrywane są przez słodkie akrobatki, które ubierają olbrzymią maskę lwa o blond grzywie oraz przebierają się w kostium rosyjskiego niedźwiedzia, jeżdżącego na monocyklu. Dwie akrobatki (bliźniaczki w blond perukach ubrane w błyszczące kostiumy) – ze stoickim spokojem, bez rozgorączkowanego entuzjazmu i podsycania atmosfery niezwykłości cyrkowych popisów wchodzą do paszczy lwa (wielka maska, którą ma na sobie trzecia akrobatka), będąc w środku wydają krzyk przerażenia, a następnie znikają w otchłani różowej paszczy lwa, zostając przez niego „pożarte". Wszystkie proponowane przez performerki sytuacje odbywają się w kontekście odtwarzanej z taśmy, wymyślonej na potrzeby spektaklu rozmowy Barnuma Z Darwinem. Barnum zaprosił do cyrku Darwina, aby pokazać mu, oczywiście cos czego ten nigdy nie widział… Po scenie jeździ na monocyklu niedźwiedź – akrobatka w przebraniu niedźwiedzia, która po chwili ściąga jego głowę i zatrzymuje się nieruchomo patrząc wprost na widownię. W tle słychać nagranie – komentarz, są to słowa - myśli, które przynależą jednocześnie do akrobatki – człowieka i niedźwiedzia – zwierzęcia. To ta sama postać, która na jednej połowie świata mogła urodzić się jako człowiek, na drugiej jako zwierzę[128].

"That was not the story I meant to tell you.

I'am not really a part of this world

This is the game we agreed on (…)

I'am not really from Russia,

I have nothing to do with the research of the discoveries in the museums

I was just there because that's what I was

Tainted and exhibited and that was enough

[127] „The Sugar Beast Circus Show". Spektakl był prezentowany w Polsce na festiwalu Carnaval Sztukmistrzów w 2010 roku.

[128] Permormerki Sugar Beast Circus inspirują się fizyką kwantową, którą można nazwać „przestrzenią cudów".

I can do the tricks and tell the stories

The truth wasn't important"

Zwierzęta w cyrku są obecne od jego początków. Wykorzystywane były w igrzyskach rzymskich w formie widowisk *venationes* (jako performans władzy cezara i rozrywka dla mas), w cyrku modernistycznym w postaci woltyżerki konnej (jako typ rozrywki kultury elitarnej i wyższych sfer społeczeństwa) oraz tresury (jako performans władzy imperialnej nad krajami „dzikimi"). Zwierzęta w cyrku tradycyjnym są jego największą atrakcją. Prezentowane są dla rozrywki i przyjemności widza. W cyrku tradycyjnym zwierzę wykorzystywane jest w numerach tresury, woltyżerki oraz jako widowisko samo w sobie. Pokazy tresury stanowią performans władzy człowieka nad zwierzęciem, popisem jego dominacji, wyższości człowieka nad naturą. Akcentuje się w nich odwagę człowieka, jego umiejętności poskramiania zwierząt i nauczenia ich wykonywania określonych zadań. Tresura jest procesem przyzwyczajania zwierzęcia do narzuconego mu przez człowieka zachowania w celach widowiskowych. Tresura jest spektaklem podejmowania realnego ryzyka przez performera. Dzikie zwierzę pozostaje realnym zagrożeniem dla życia tresera. Współczesny cyrk rezygnuje z prezentacji zwierząt w formie, w jakiej są one prezentowane w cyrku tradycyjnym, odwołuje się do ich obecności w cyrku w sposób symboliczny lub bezpośredni.



Fot. Ursula Bottcher z jednym ze swoich niedźwiedzi o imieniu „Alaska”





Fot. Sugar Best Circus Show



Fot. Jeanne Mordoj „Pochwała zarostu”



Fot. Animal Religion, „En vestir d'en pascual"

CENTAUR czyli 1+1=1

Koń w cyrku wykorzystywany jest do pokazów ujeżdżania, tresury oraz wykonywania trików akrobatycznych przez jeźdźca na koniu. Składają się na nie rozmaite ćwiczenia, które są stopniowo doprowadzane do płynności i perfekcji, a później prezentowane są na arenie, podobnie przebiega proces gimnastyka czy żonglera. Figury i pozycje ciała koni również posiadają swoje nazwy (passage, piaffe, lewada, courbette, kaprola). Zarówno koń jak i jeździec muszą dostosować się do pewnego estetycznego ideału w wyglądzie figur i póz w ruchu – podobnie jak w gimnastyce i balecie. Henri Thetard, badacz cyrku, twierdzi, że „w wolnej tresurze koń jest głównym i jedynym aktorem (co nie umniejsza roli tresera), podczas ćwiczeń akrobatycznych jest już aktorem wtórnym, natomiast w wyższej szkole jazdy jest dla jeźdźca partnerem w pełni równorzędnym"[129].

[129] Danowicz B., „Był cyrk olimpijski…", ISKRY 1984

Manifest Teatru Centaura:

„Centaur to wyznanie naszej niekompletności,
To również wołanie o przymierze: gdy patrzysz na centaura widzisz połączenie (relację, związek).
Nie stanę się pełnią bez ciebie: centaur jest obietnicą (osiągnięcia pełni).
Moja ludzka część marzy o tym, żeby móc galopować, moja część zwierzęca marzy o tym, aby móc wypowiadać słowa: centaur oczekuje niemożliwego jednocząc obie siły (ludzką i zwierzęcą), przenikając granice Jaźni i granice Innego. Centaur to przekraczanie (granic).
Centaur jest marzeniem, które jest możliwe tylko we śnie: byt - istnienie mityczne, baśniowe; stworzyliśmy własną utopię, własną przestrzeń codzienności i poetycki zapis naszego widzenia świata, poprzez marzenie, potrzebę innej rzeczywistości i poszukiwania jej.
We wnętrzu każdego (człowieka) strzyka uszami centaur, tam gdzie w tajemnicy wciąż tkwi dzikość.
Wolimy ciało, które nie istnieje, niż ciało, które istnieje w połowie"[130].
(...)

„Oczywiście centaur nie istnieje, jest utopią pewnej relacji, symbiozą dwóch elementów"[131].

---

130 www.theatreducentaure.com oraz Tomaszewska Joanna, "Koń w Teatrze Zingaro – Aktor i postać", Didaskalia nr 119 / 2014
Le centaure est un aveu : celui de notre incomplétude.
C'est aussi un cri d'alliance : quand tu regardes un centaure, tu vois une relation.
Je ne serai entier qu'en étant toi : le centaure est une promesse.
Je rêve d'un galop pour ma moitié humaine, je rêve d'une parole pour ma moitié animale : le centaure espère l'impossible, de toutes ses forces rassemblées; il interroge l'animal humain, déplaçant les frontières de soi aux frontières de l'autre : le centaure est un franchissement.
Le centaure est de ces rêves qu'on ne réalise qu'en rêve : d'un être fabuleux, nous avons fait une utopie, notre espace quotidien et un recueil de poèmes disant notre rapport au monde, et le rapport du monde à ses propres rêves, son besoin d'autre et sa quête d'ailleurs.
C'est à l'intérieur de chacun que le centaure s'élance, là où les secrets ont leur sauvagerie, l'inconscient son étrangeté, là où l'avenir s'arpente à plusieurs.
Nous avons préféré ce corps qui n'existe pas, plutôt qu'un corps qui existe à moitié.

131 Ibidem. / Évidemment le Centaure n'existe pas. C'est l'utopie d'une relation, d'une symbiose pour n'être qu'un à deux

Teatr Centaura został założony przez parę Camillę oraz Manolo. Ich poszukiwania artystyczne opierają się na poszukiwaniu aktora – centaura, aktora podwójnego, ni to – człowieka, ni to – zwierzęcia (konia). Mieszkają i tworzą na południu Marsylii, gdzie w ramach rezydencji odbywały się pierwsze laboratoria praktyczne i teoretyczne dla ich poszukiwań. Nie nazywają siebie zespołem, grupą ani kolektywem. Nazywają siebie fizycznym, rzeczywistym miejscem realizacji utopii, odnosząc się do pojęcia „heterotopii" Michela Foucault[132].

Nazywają siebie rodziną – koni i ludzi / nie-ludzi i nie-koni, którzy realizują pewien model życia. Camille i Manolo nie nazywają siebie aktorami na koniach, ale aktorami – centaurami. Poszukują utopii ciała mitycznego centaura, wcielonego w jeden organizm z człowiekiem. Centaur to istota łącząca w sobie do połowy ciało konia (możliwość galopowania), do połowy – człowieka (możliwość mowy). Jest metaforą połączenia tego, co ludzkie z tym, co zwierzęce, połączeniem instynktu i intelektu. Z połączenia dwóch istot powstaje trzecia, osobna i całkowita, będąca sumą tego, co ludzkie i tego, co zwierzęce, tego co uporządkowane i intelektualne, z tym co dzikie i spontaniczne, w każdym człowieku centaur strzyka uszami – twierdzą twórcy, w każdym człowieku drzemie pierwotna siła instynktu, organiczna potrzeba „galopu", dzika dusza. Centaur, jak wyznają, jest dla nich rodzajem „zobowiązania" dla stworzenia teatru, który nie istnieje, nowej formy, nowego języka wyrazu i nowego aktora - hybrydy. Eksplorują język fizyczny centaura poprzez ruch, taniec, woltyż, sztukę video i film. Proces poszukiwania aktora – centaura jest długotrwały, wymaga nie tylko treningu jeździeckiego i woltyżerki na koniu, czyli doskonałego opanowania *techne*, ale codziennego życia razem z końmi „w jednym stadzie". Wczesne realizacje Teatru Centaura dotyczyły adaptacji klasycznych sztuk teatru dramatycznego, pierwsza – „Pokojówki" Jeana Geneta (trzy centaury w salonie Ludwika XV) została zrealizowana po dziesięciu latach wspólnego życia w komunie ludzi i koni na południu Marsylii. Przez kolejne trzy lata była prezentowana na francuskich scenach narodowych. W Marsylii powstał specjalny namiot dla prezentacji spektakli z udziałem aktorów – centaurów, zaprojektowany przez architekta Patricka Bouchain. W namiocie odbywały się próby do adaptacji „Makbeta" Szekspira. Wzięło w niej udział dwunastu centaurów, a spektakl był pokazywany m.in. na Festiwalu w Avignon. W spektaklach i etiudach

---

[132] Ibidem. / *C'est exactement ce que Michel Foucault appelle une « hétérotopie », le lieu physique réel de réalisation d'une utopie. Un espace concret qui héberge l'imaginaire comme une cabane d'enfant, un espace à la fois mythique et reel".*

gesty aktora (w spektaklach teatralnych Manolo gra określoną postać, używa słów, ale reaguje na sytuację całym ludzko – zwierzęcym ciałem) kierującego ruchem konia nie są widoczne, aktor sprawia wrażenie jednej organicznej postaci - centaura, jest to mistrzostwo *techne*.

Poszukiwania zespołu kierują się coraz bardziej w stronę sztuki video i filmu oraz poetyckich projektów artystycznych niezwiązanych z teatrem. Pod nazwą „Flux" zrealizowali cykl autorskich filmów krótkometrażowych, w których centralną postacią jest aktor-centaur. Filmy te są wynikiem ich podróży w cztery zakątki Europy. Realizują również projekt TransHumance, który polega na corocznym odbywaniu wspólnego marszu w rytmie wyznaczonym przez konie. Marsz odbywa się na trasie 600km łączącej Maroko, francuską Prowansję i Włochy, jego szlaki prowadzą zarówno przez parki narodowej, jak i miasta.

Camille i Manolo nie określają swoich praktyk słowem cyrk, używają historycznej nazwy dla tego typu praktyk - Teatr, ale zamiast Woltyżerki w nazwie umieszczają Centaura[133]. Żaden z nich nie wywodzi się ze środowiska cyrkowego, mimo to badacze cyrku współczesnego zwracają uwagę na ich twórczość artystyczną widząc bezpośrednie powiązania ze sztuką cyrkową. Obecność zwierząt w cyrku kojarzy się z agresją, przemocą i wykorzystywaniem zwierząt, idei Teatru Centaura przewodzi inny pogląd na relację człowiek / zwierzę. Nie wynika ona ze strachu i chęci dominacji, ale z harmonii i symbiozy. Człowiek nie walczy z naturą, nie zamyka jej w sztuczną formę, ale staje się być jednością z naturą. W tej relacji nie ma miejsca na popis, jedno ciało nie jest ważniejsze od drugiego, jedno ciało nie pokazuje swojej dominacji nad drugim. Od spektaklu ważniejsze jest doświadczenie, dlatego pojawiają się takie projekty, jak TransHumance.

Spektakle Teatru Cenataura w żadnym wypadku nie są performansem władzy i wyższości człowieka nad naturą. Opierają się na technice woltyżerki konnej, w ramach której performerzy poszukują aktora – centaura jako istoty kompletnej, idealnej. Postać centaura ma być przymierzem pomiędzy światem człowieka i światem natury, intelektem i instynktem. Tę poetycką utopię realizują czyniąc z niej sposób życia i sztukę – żyjąc z końmi „w jednym stadzie", poszukując języka fizycznego aktora-

[133] Teatr Woltyżerki Konnej Astleya.

centaura poprzez różnorodne środki ekspresji oraz organizowanie projektu TransHumance, w którym rytm życia człowieka wyznacza marsz zwierząt. Centaur nie ma być aktorem na koniu czy też doskonałą iluzją opanowania *techne*, ale figurą o ludzko-zwierzęcej duszy i ciele. Artysci poprzez sztukę, jaką tworzą i sposób zycia reprezentują alternatywny pogląd na relację człowieka i zwierzęcia, w której na miejscu dominacji, agresji, wykorzystywania i przemocy wobec zwierząt, pojawia się harmonia i symbioza człowieka z naturą. Człowiek jest częścią natury, ale o tym zbyt często zapomina.











Fot. Teatr Centaura w spektaklu „Mackbeth”. / Aktor – centaur, scena z filmu z serii Flux / Performance „Secret”. / Projekt Transhumance.

5.5. WIDZ I RYTUAŁ

UTOPIA

Poza napisaną historią cyrku, jego artystycznymi metamorfozami, w pamięci widzów i ludzi cyrku istnieje jednocześnie zbiorowe wyobrażenie o cyrku-jaki-był, cyrku – raju utraconym, który trzeba odnaleźć, wskrzesić i kultywować; ma ono charakter idealizowany, romantyczno – nostalgiczny i podsyca swoisty *etos cyrku*.

Widz idzie do cyrku z wyobrażeniami-przeżyciami cyrku z dzieciństwa, ale również z bardzo konkretnym wyobrażeniem tego, co w cyrku zazwyczaj można zobaczyć. To, co można w cyrku zobaczyć stanowi o jego odrębności wśród innych widowisk, dzięki temu jest rozpoznawalny. Czego oczekuje widz idący do cyrku? Dobrej zabawy i miło spędzonego czasu z rodziną. Widz przychodzi z gotowym wyobrażeniem tego, co zobaczy, bo z góry wiadomo, co będzie pokazywane w cyrku. Co pokazuje się zazwyczaj w cyrku, przecież wszyscy wiedzą, nie trzeba tłumaczyć. Widz oczekuje, że zobaczy to, co już zna, co już widział, (rok temu latem, bo cyrk przyjeżdża do miasta, w którym mieszka raz w roku, zawsze w to samo miejsce). Widz oczekuje, że zobaczy to, co zwykle - cyrk spełni jego oczekiwania. I nic się nie zmieni. Będzie namiot cyrkowy, popcorn, tresowane lwy, fruwający akrobaci, wata cukrowa i klowni. Na widowni – rodzice z dziećmi. Potem ukłony uśmiechniętych artystów i brawa. Za rok powtórzy się ten sam rytuał.

Spektakl cyrku tradycyjnego nie zaczynał się z wejściem ring mastera na arenę, ale dużo wcześniej – wraz z przyjazdem cyrku i rozbijaniem namiotu w środku lub na obrzeżach miasta. Tym działaniom towarzyszył tłum miejscowych mieszkańców miasta (kiedyś większy niż dziś, jak twierdzą cyrkowi artyści). Cyrk rozbija swój namiot, ulicami miasta idzie uroczysta parada zwierząt i artystów – żywa reklama zapowiadająca wieczorne atrakcje (dziś zamiast żywej parady ulicami jeździ samochód z megafonem). Wewnątrz namiotu odsłania się czerwono – złota kurtyna, zaczyna się spektakl wieczorny – prezentacja kolejnych numerów programu, których kolejność ma znaczenie o tyle o ile jest związana z logistyką spektaklu (z zasady nie pokazuje się np. tresury zwierząt na początku programu, ze względu na potrzebę rozstawienia klatki, co

zajmuje czas, a w cyrku emocje nie mogę opaść nawet na chwilę), a więc obok numerów prezentujących niecodzienne, nietypowe i niebezpieczne umiejętności akrobatyczno – żonglerskie człowieka, pokazuje się zwierzęta – dzikie, nieprzewidywalne i niebezpieczne, ale wytresowane przez człowieka. Artysta cyrkowy nieustannie igra ze śmiercią, pokazuje w efektowny sposób, że posiada nad nią kontrolę. Orkiestra siedząca nad kurtyną gra głośno na instrumentach blaszanych i dętych, podbijając znacząco najbardziej niebezpieczne momenty numerów. Istnieją numery, bez których cyrk w zbiorowej wyobraźni nie istnieje – numer klauna, numer akrobatyczny w powietrzu oraz numer ze zwierzętami (dawniej była to głównie woltyżerka konna). Na koniec spektaklu wieczornego na arenie pojawiają się wszyscy artyści i niektóre zwierzęta, aby wykonać końcową paradę uśmiechu przy dźwiękach charivari. Aplauz. Publiczność wychodzi, spaceruje po wydzielonej barierkami przestrzeni cyrku – miejsca dosyć bajkowego w porównaniu z tym, co widać po drugiej stronie. Rano po cyrku zostaje tylko okrągły ślad, znak, znamię na trawie.

NOSTALGIA I SENSACJA

Jedyne, niepowtarzalne, największe, najlepsze, wyjątkowe, hipnotyzujące, mrożące krew w żyłach show na żywo dla całej rodziny – cyrk komunikuje się z widzem dobrze znanym językiem reklamy (sam go zapoczątkował). Uwodzi zachęcając do kupna atrakcyjnego produktu w postaci prezentowanego programu, w którym będzie się działo dużo, szybko, ładnie, bogato i niebezpiecznie a prezentowany program zapewni wszystkim wielkie emocje. Niektóre cyrki nazywają siebie dosłownie producentami emocji (np. Cirque du Soleil). Podczas spektaklu cyrk uwodzi niebezpieczeństwem, ryzykiem i bliskością śmierci poprzez brawurowe popisy artystów i obecność dzikich zwierząt, uwodzi świecącym kostiumem i półnagim ciałem układającym się w estetycznie wyglądające pozy. W cyrku wszyscy artyści (oprócz klowna) się uśmiechają, wygląda na to, że są szczęśliwi, nie czują bólu, nie boją się śmierci, mają piękne wysportowane i zręczne ciała fitness, żyją w jednej przestrzeni razem z dzikimi zwierzętami, jak w rajskim ogrodzie albo w Disneylandzie. Cyrk można nazwać spektaklem uwodzenia widzów. Cyrk chce podobać się widzom. Cyrk chce się podobać wszystkim widzom. Chce dużej publiczności, braw i aplauzu, nie tylko na końcu spektaklu lub numeru cyrkowego, ale w każdej chwili. W cyrku najważniejsze są „

wielkie emocje", emocje są „wspólnym językiem, który dzielą artyści i widzowie"[134]. Widz odbiera fizycznie emocje artysty, jego skupienie przed niebezpiecznym trikiem (podbijane odpowiednimi dźwiękami orkiestry) i rozluźnienie po jego udanym wykonaniu (uśmiech i brawa). Komunikacja między widzem i artystą odbywa się więc na poziomie emocjonalnym, kinestetycznym, fizycznym. To, co niebezpieczne przyciąga uwagę i pieniądze, pokazuje się więc to, co widzowie chcą zobaczyć – dzikie zwierzęta, kule śmierci, ciała latające w powietrzu… i oczywiście klauna, która ma widownię rozśmieszać.

APLAUZ i DIALOG

W cyrku tradycyjnym obowiązuje zasada prezentacji, popisu oraz konwencja varietes osobnych numerów. Wśród widzów i artystów cyrku tradycyjnego panuje powszechna zgodność, co do tego, czym jest cyrk, czym być powinien, jak cyrk wygląda i co prezentuje[135]. Przejawia się to również w sposobach zachowania widzów – aplauz, jedzenie popcornu lub waty cukrowej w trakcie numerów, obecność na spektaklu całej rodziny lub wysłanie na spektakl tylko dzieci. Zgodność dotyczy też tego, co jest poszczególną technika cyrkową - co jest akrobatyką, klaunadą, tresurą.

W cyrku współczesnym każdy spektakl tworzy osobny język przekazu, powszechnie akceptowane zasady reprezentacji zostają zakwestionowane.

Pojecie cyrku zostaje poszerzone.

Komunikat cyrku nie jest skomplikowany – prezentacja numerów wybranych pod względem oryginalności, wysokich umiejętności i zawartego w nich poziomu ryzyka. Z góry wiadomo, na czym polega numer klauna, numer akrobaty, żonglerski, treserski. Język poszczególnych numerów cyrkowych jest rozpoznawalny, przyswojony, znajomy. Nie tworzy metafor. Ale czy nie podważa schematów myślowych? Obowiązujących norm społecznych? Postrzegania ciała? Sposobu życia? W XIX wieku, gdy kobiety nie miały praw wyborczych, ich los zależny był od męża, a ich ciało

---

[134] Guy J.M., „Langages du cirque contemporaine",
http://www.doubs.fr/culture/Shema/documents/Les%20langages%20du%20cirque%20contemporain.pdf
[135] Ibidem.

stanowiło jedność z niewygodną suknią – w cyrku te same umięśnione kobiety latały pod kopułą namiotu uprawiając powietrzna akrobatykę i konny woltyż.

Widz znając kody cyrku może go ocenić, w kategoriach – ciekawy/ nudny, dobry / zły.

Widowisko cyrkowe nie wymaga od widza rozumienia go, rozpoznawania emocji, sytuacji, zaangażowania intelektualnego, wymaga uczestnictwa i aplauzu. Widz odbiera widowisko cyrkowe wizualnie, kinestetycznie i emocjonalnie.Czy widz utożsamia się z artystą cyrkowym? Jeśli tak, to na zasadzie – ja też chciałbym umieć to, co on potrafi.

Poprzez wchłanianie wszystkiego, co nowe i nietypowe, cyrk rozwijał się o nowe techniki, numery, przyrządy, rekwizyty, obiekty, coraz trudniejsze triki. Celem cyrku było zawsze wprawienie widza w zachwyt, liczył się efekt i ryzyko, jak w grach hazardowych.

Cyrk współczesny ma inne cele.

Autentyczność. Dialog z widzem. Środki wyrazu pozostają te same – są nimi poszczególne techniki cyrkowe, ale kody reprezentacji są poszerzane, wzbogacane, poddawane redefinicji, świadomej analizie. Przede wszystkim nie ulegają jednej obowiązującej konwencji i estetyce.

Widz konfrontuje to, co widzi z kodami, których się spodziewa, które zna. To, co widzi może być sprzeczne, z tym, co zna i czego się spodziewa.

Cyrk może być sztuką dialogu lub jedną z rodzinnych rozrywek - w zależności od tego, jak widz traktuje cyrk oraz jak cyrk traktuje widza. Współczesny cyrk zakłada intelektualny i emocjonalny dialog z widzem.

Tradycyjny i współczesny cyrk różni ą się m.in. *sposobem traktowania widza*. Spektakl cyrku tradycyjnego nie stawia widzom żadnych pytań, nie szuka dialogu. Jest komunikatem jednostronnym. Artysta występujący w programie cyrku tradycyjnego niczego widzom nie chce powiedzieć, niczego nie chce przekazać, tylko pokazać to, co robi – zobaczcie: robię akrobacje w powietrzu, zobaczcie: żongluję. Prezentacja umiejętności różnych technik cyrkowych oraz ich efektowność i widowiskowość jest w spektaklu cyrku tradycyjnego wartością samą w sobie i jedyną. Zadaniem artysty jest zachwycić widza swoim numerem cyrkowym, który zazwyczaj trwa do ok 10 minut i jest rodzajem „the best of" tego, co artysta potrafi, kwintesencją najlepszych trików. Im

bardziej skomplikowane i niebezpieczne, tym większej odwagi i przygotowania (treningu) wymagają od artysty, a w rezultacie - tym większy zachwyt i aplauz ze strony widowni. Widz nagradza artystę cyrkowego za to, co potrafi zrobić z ciałem lub rekwizytem, za jego nieprzeciętne fizyczne umiejętności oraz odwagę. Taki rodzaj komunikacji nie wymaga zaangażowania intelektualnego od widza. Widz po prostu odbiera to, co pokazuje mu artysta cyrkowy. Można powiedzieć – konsumuje. Obok występów artystów prezentowane są zwierzęta, w niektórych programach cyrku tradycyjnego wystarczy sama ich obecność na arenie, widzom prezentowane jest zwierzę, na zasadzie - zobaczcie: słoń.

…

Widz idzie do cyrku tradycyjnego z konkretnym wyobrażeniem tego, co zobaczy, bo cyrk się nie zmienia. Widz idzie do cyrku po to, aby spędzić miło czas z rodziną, popatrzeć na niesamowite umiejętności performerów, zobaczyć dziwaków, egzotyczne zwierzęta i „mrożące krew w żyłach” ewolucje. Cyrk tradycyjny operuje jedną, powszechnie znaną, rozumianą i akceptowaną estetyką. Spektakl cyrkowy ma być zachwycający i ma się podobać wszystkim widzom, ma być wizualnie przyjemny – świecące kostiumy, wysportowane ciała i uśmiechnięte twarze, głośna – huczna muzyka; brawurowy – igranie artystów ze śmiercią oraz różnorodny – pokazywać wszystkiego po trochu. Spektakl cyrku tradycyjnego wymaga braw, aplauzu. Widz w trakcie spektaklu konsumuje watę cukrową, popcorn, a dzieci bawią się zakupionymi świecącymi chińskimi gadżetami, w rękach trzymają baloniki napełnione helem.

Wszystkie działania podejmowane przez performerów cyrku tradycyjnego mają charakter widowiskowy, są wykonywane w formie czystej prezentacji. Widz jest osobistością uprzywilejowaną, to dla niego i przed nim artyści popisują się w kolejnych numerach, ale nie podejmują z nim dialogu. Widz pozostaje bierny, dialog jest jednostronny (z wyjątkiem interakcji, zazwyczaj podczas entre klaunów, ale zawsze w charakterze rozrywki).Cyrk współczesny nie jest wyłącznie prezentacją umiejętności, zakłada dialog intelektualny i emocjonalny z widzem. Każdy spektakl cyrku współczesnego operuje inną estetyką, muzyką, kostiumem, konwencją, może być komentarzem świata współczesnego, tworzy metafory. Widz idąc na spektakl cyrku współczesnego, nie wie czego może się spodziewać, bo każdy spektakl jest inny,

autorski. Spektakl cyrku współczesnego wymaga refleksji i przeważnie jest kierowany do widzów dorosłych.

(~~WIDZIEĆ~~)^3 sześcian do kontemplacji / sześcian do prezentacji

To tytuł aktu konceptualnego żonglera i tancerza Laurenta Chanel. Na akt składają się dwie instalacje plastyczno-choreograficzne, pomyślane jako jarmarczne atrakcje[136]. Wewnątrz sześcianu-kratownicy o wysokości 5m podwieszony jest sześcian transparentny (o przestrzeni $1m^3$) – rzeźba kinetyczna, z kolei, wewnątrz której znajduje się ciało performera. Widzowie obserwują współbrzmienia ciemności, ciszy i nieważkości ciała. Ruch ciała wewnątrz transparentnego sześcianu, niczym slajdy wyświetla się rytmicznie w kolejnych nieruchomych kadrach przerywanych zamknięciem powiek - ciemnością. Sześcian za każdym razem oświetlany jest w inny sposób, z innego kąta patrzenia. Światło jest generowane w czasie rzeczywistym poprzez program informatyczny. Użyte są „błyskające" lampy jarzeniowe. Choreografia rzeźby kinetycznej jest wynikiem wyborów metodą *I-ching* (dziejących się na żywo) przez program komputerowy. Choreografia ciała performera jest wynikiem jego poszukiwań koncepcji ciała niewidomego. W obydwie choreografie wpisane są te same zmienne – kąty oświetlenia, figury ułożenia ciała niewidomego lub ciała kinetycznego oraz punkty patrzenia widzów. Na warstwę sonoryczną składają się dźwięki abstrakcyjne, minimalistyczne (przywołujące skojarzenia z dźwiękami zasilania urządzeń mechanicznych, przesuwaniem się klatek w obiektywie) oraz odgłosy „własne" ciała (oddech, strzykanie kości, rytm bicia serca)[137].

Eksperymenty Chanel nie dotyczą nawet eksploracji w obrębie techniki żonglerki, bo Chanel rezygnuje w ogóle z prezentowania żonglerki (a więc pewnej formy wykonywania figur, trików, gestów przez ciało performera). Rezygnuje również z prezentowania spektaklu cyrkowego (oraz spektaklu w ogóle). Zajmuje się tworzeniem aktów konceptualnych, których tematy i idee są wynikiem kwestionowania przez artystę tego, czym jest cyrk, czym być powinien oraz co i w jaki sposób prezentuje. Bada cyrk sam w sobie; podstawy, ikony i elementy stanowiące cyrk. Chanel stworzył na potrzeby

---

[136] www.a-r-n.org
[137] Marie Juliette Verga, Funambule n^{0}10, Revue de danse department danse Universite Paris VIII, 2010

swoich działań koncepcję infra-cyrku[138], który przynależy do sztuki eksperymentalnej. Jako materię prima cyrku wymienia: Nomadyzm. Obszar gry/zabawy. Ciało. Akt. Spojrzenia. Osobliwy rodzaj relacji ze zjawiskiem grawitacji. Przestrzeń zaburzająca jasną kategoryzację normalności (kulturowej, cielesnej, moralnej, politycznej). Obecność potworności.

Jego głównym obszarem poszukiwań pozostaje ciało - pozbawione form estetycznych narzuconych przez cyrk tradycyjny i wykonywaną technikę – ale w oparciu o myśl abstrakcyjną zawierającą się w technice żonglerki (działanie grawitacji, zwielokrotniony powtarzany ruch, ruch wpisany w matrycę matematyczną i księgę przemian).

W akcie „~~WIDZIEĆ~~^{3}" ciało niewidome skadrowane jest w 64 pozycjach, nawiązujących do trygramów z chińskiej Księgi Przemian I-ching, wykorzystane są wszystkie 4096 możliwości oświetlenia transparentnego sześcianu wybierane na żywo przez program komputerowy a ciało widoczne jest pod kątem 360^0. Aktywność poszczególnych elementów jest osobną partyturą – postury performera, dźwięki, sunsquare[139] oraz reakcje i ruch widzów.

Ciało performera oglądane jest przez widzów w cyrku z każdej strony, performer jest otoczony publicznością i prezentuje triki każdej ze stron, w pełnym świetle. Performer cyrkowy musi być dobrze widoczny dla wszystkich widzów, na swoich umiejętnościach skupia uwagę wszystkich trybun (w cyrku tradycyjnym nadal istnieją miejsca uprzywilejowane tzw. loże dla VIP-ów, które zapewniają najlepszą widoczność). Chanel w swoim akcie podkreślił te cechy relacji performera z widzami, zwielokrotniając do granic możliwości punkty widzenia poprzez choreografię i światło, jednocześnie sam pozostając ciałem niewidomym, w kontrze do heroicznych ciał artystów cyrkowych i i trików, dzięki którym stają się indywidualnością, stają się rozpoznawalni. Ciało performera umieszczone w sześcianie do prezentacji pozostaje anonimowe, pozbawione jest projekcji, jakie nakłada na ciało cyrkowe publiczność idąca do cyrku. Jest ciężarem w ruchu. Widz otacza instalację, w której znajduje się performer, ogląda ją ze wszystkich stron, ale nie czuje się uprzywilejowany. Ciało performera jest tu nie tylko zwykłym zwielokrotnieniem jego kształtów przestrzennych,

---

138 www.a-r-n.org

139 Program komputerowy napisany przez Vincenta Rioux na potrzeby tego aktu.

jest defiguracją ciała – prezentuje ciało, ale jego nie reprezentuje, wystawia na pokaz ciało anonimowe dalekie od modelu prezentowania indywiduum w cyrku i potrzeby bycia jednostką wyjątkową[140].

Dramaturgia numeru cyrkowego składa się zazwyczaj z kilku elementów – wprowadzenia, prezentacji trików i wielkiego finału, odpowiednio podkreślanych muzyką i światłem - w akcie Chanel poszczególne elementy aktu – ciało, obiekty, muzyka i światło – nie pełnią funkcji dramaturgicznych, nie starają się zaskoczyć widowiskowością. Widowiskowość jest skierowana dla oka, natomiast Chanel zamyka oczy, aby doświadczać świata inaczej, głębiej.

„Świat jest tak wielki jak twoje oko. Ja zamykam moje oczy, aby zagłębić się w moje wewnętrzne percepcje. Ograniczam moją ekspresję, moją przestrzeń i moje ruchy po to, aby widzieć już jedynie transformacje wewnętrzne związane z moimi przemieszeniami ciężaru. (...)

Należy przyjąć punkt widzenia ciała. Zdecydować się na ciało anonimowe, wolne od naszych projekcji i indywidualizmu, pozareferencyjne. Założyć, że czerń (ciemność) nie jest kolorem związanym ze strachem, żałobą, buntem czy tajemnicą, ale z nieobecnością obrazu, nicością, która jest optyczną percepcją pustki. Zamknąć oczy, aby porzucić naszą wizję rzeczywistości optycznej. Doświadczyć ciała bez spojrzenia i rozwinąć w nim myślenie niewidomego – nasze myśli haptyczne (związane z dotykiem). Przez pryzmat myśli haptycznych, rzeczywistość staje się percepcją przemieszczeń ciężaru ciała. Wnętrze ciała odkrywa się i rozwija się. Staje się terytorium gry, relacji pomiędzy materią i grawitacją"[141].

---

[140] Marie Juliette Verga, Funambule n^{0}10, Revue de danse department danse Universite Paris VIII, 2010

[141] www.a-r-n.org. „Le monde est grand comme ton oeil. Je ferme les yeux pour me plonger dans mes perceptions internes. Je limite mes expressions, mon territoire et mes mouvements pour ne plus voir que les transformations internes liees a mes transferts de poids. (…)

Prendre le point de vue du corps. Declarer le corps-anonyme qui serait ce corps vide de nos projections, vide de notre individualisation, hors referent. Considerer que le noir n'est plus la manifestation-couler de la peur, du deuil, de la revolte ou du secret mais une absence d'image, un neant qui serait la perception optique du vide. Fermer les yeux pour quitter notre construction de la realite optique. Experimenter le corps sans regard et y deployer une pensee auveugle: notre pensee haptique. Dans le prisme de cette pensee haptique, le reel est la perception des transfers de poids du corps. L'interieur du corps se devoile et se deploie. Il deviant le territoire d'ou se joue le rapport de la matiere a la gravite".

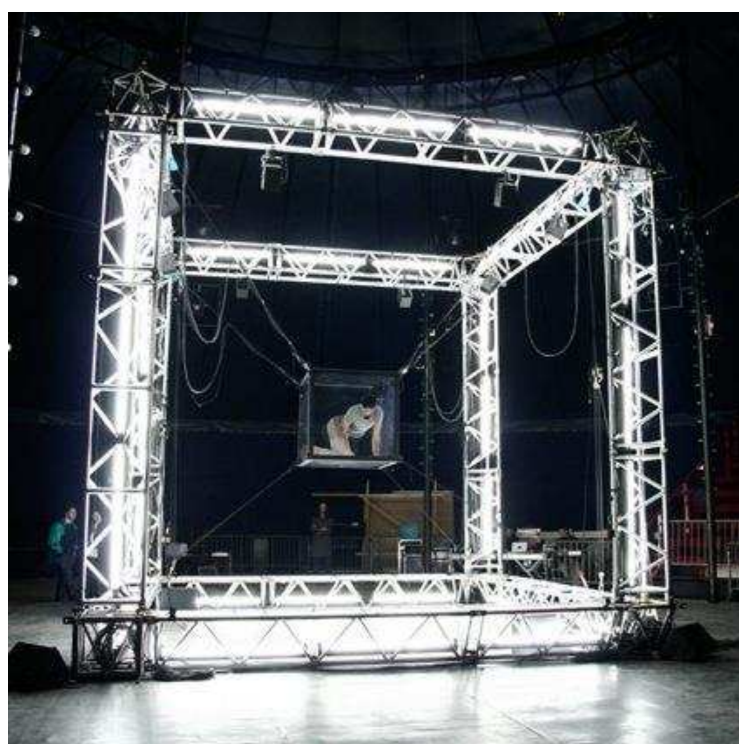
Laurent Chanel przyjmuje punkt widzenia ciała niewidomego, które odbiera rzeczywistość poprzez zmysł dotyku. Zasłania sobie oczy, aby rozwinąć w swoim ciele percepcję haptyczną. Ciało pozbawione zmysłu wzroku staje się ciałem pozbawionym twarzy, indywidualności i tożsamości, ciałem anonimowym, doświadczającym rzeczywistości w sposób fizyczny – poprzez dotyk i przemieszczanie ciężaru ciała wie, gdzie się znajduje wobec otaczających go obiektów i jak utrzymać balans względem podłoża. Widz obserwuje zatem ciało fizyczne, które posiada własny ciężar (masę) w relacji z czasem, z przestrzenią oraz własnym odczuciem ciężaru i grawitacji. Ciało fizyczne, które posiada swój ciężar, jak twierdzi performer, jest „kondycją czasową i przestrzenną[142]" człowieka. Ciało niewidome w swoim wewnętrznym odczuciu doświadcza rzeczywistości tu i teraz, znajduje się względem czegoś (obiektu, przedmiotu, drugiego ciała), stanowi namacalną bazę „autofikcji[143]", punkt wyjścia dla doświadczania relacji ze światem. Nie istnieje nic poza tym, czego doświadcza ciało tu i teraz. Przyjęcie punktu widzenia ciała niewidomego, zmienia percepcję rzeczywistości zarówno przez performera, jak i widza. Widz odbiera sztuki widowiskowe, a taką jest cyrk, poprzez zmysł wzroku. Performer cyrkowy prezentuje swoje umiejętności również dla oka widza. Chanel proponuje widzom przybliżenie się do stanu medytacji, nieustającego doświadczania czasu teraźniejszego.

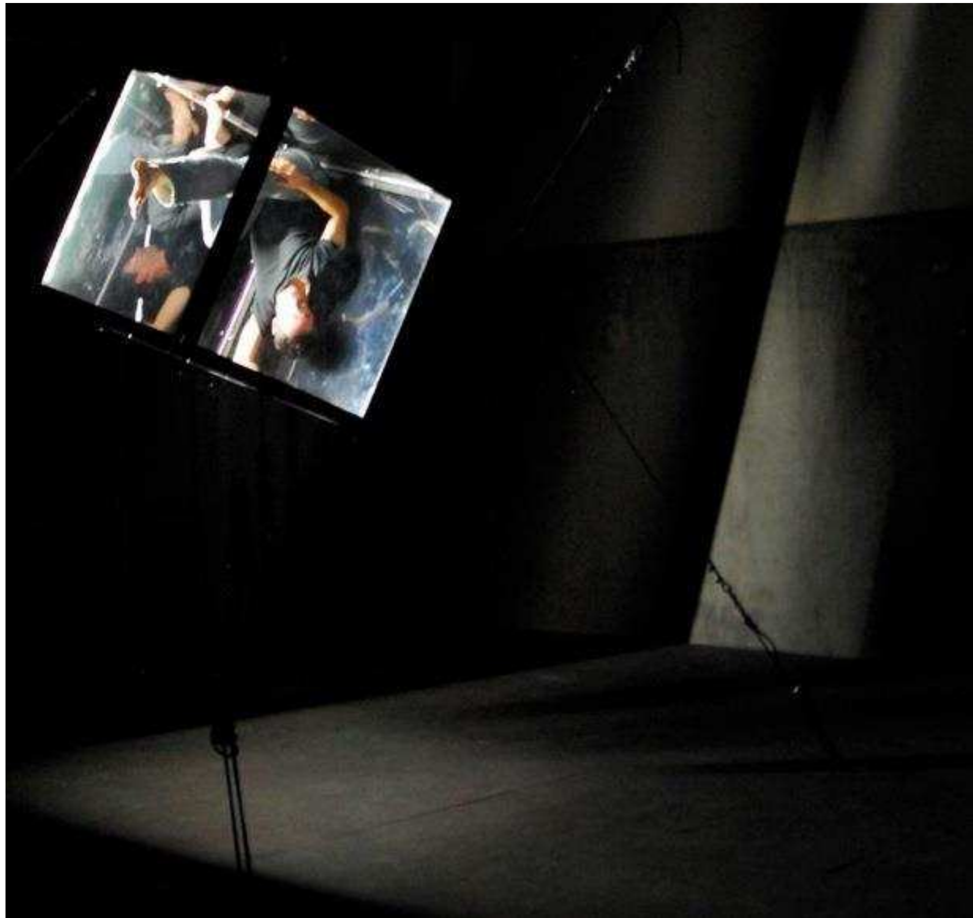
Laurent Chanel (działający pod nazwą Stowarzyszenie ARN) łamie przyzwyczajenia widza dotyczące oczekiwań i odbioru sztuki cyrkowej. Podważa zasady, ikony i elementy będące podstawą cyrku. Rezygnuje z prezentowania trików, popisu cyrkowej *techne* oraz z prezentacji spektaklu cyrkowego. Zamiast numeru proponuje akt konceptualny, którego temat i idea nawiązują do ikonografii, terminologii i kodów cyrku dotyczących relacji widz – performer. Obowiązujący typ relacji widz – performer cyrku tradycyjnego zostaje przez Chanel zakwestionowany, poddany analizie i zwielokrotniony do granic możliwości. Choreografia nie jest wynikiem połączenia w ciąg figur *techne*, wynika z przemyśleń na temat relacji widz-performer w cyrku tradycyjnym. Chanel stwarza dla widza rodzaj jarmarcznej atrakcji - ciało performera wystawione jest na pokaz, błyskające otaczające go lampy – która jednocześnie jest zaprzeczeniem cyrkowej jarmarczności – zamiast czystego popisu, wrzaskliwej muzyki,

[142] www.a-r-n.org
[143] Ibidem.

neonowych kolorów i szybkich zwrotów „akcji" Chanel proponuje kontemplację, muzykę abstrakcyjną i ciało niewidome, nie – atrakcyjne, pozbawione estetycznej formy związanej z *techne*. Sztukę cyrkową czyni polem dla eksperymentów konceptualnych. Performer pozostaje anonimowym ciałem fizycznym poddanym działaniu grawitacji.













Fot. ARN, Laurent Chanel „~~VOIR~~^{3}" oraz 4096 możliwości oświetlenia transparentnego sześcianu

5.6.PRZESTRZEŃ I REKWIZYT

„Przestrzeń sceniczna – od tego zaczyna się teatr. Od tego zaczyna się budowanie relacji aktor – widz. Nowe spojrzenie na przestrzeń teatralną to nowe spojrzenie na sytuację widza w teatrze”.

Jerzy Gurawski

LOGISTYKA NOMADY

Arena cyrku jest pozostałością po formie cyrku modernistycznego Astleya, który był teatrem woltyżerki konnej, podobnie jak pozostałością są wojskowe dwurzędowe mundury ring mastera i technicznych areny oraz orkiestra grająca na blaszanych instrumentach i pompatyczna czerwono-złota kolorystyka. Arena była przestrzenią wymyśloną specjalnie do tego typu pokazów – ze względów technicznych (ze względu na siłę odśrodkową działającą na ciało balansującego na galopującym koniu performera)[144] i widowiskowych (dobra widoczność z każdego punktu).

Namiot cyrkowy z kolei dawał cyrkowi możliwość swobodnego przemieszczania się w celu dotarcia do jak największej liczby widzów, jako forma widowiska niezależna od instytucji – podróżująca i nomadyczna. Przyjazd cyrku do miasta, rozbijanie namiotu i parada ulicami miasta były częścią spektaklu. Miasto stanowiło przystanek w drodze, każdy przyjazd do nowego miejsca był każdorazowym jego zamieszkiwaniem, adaptowaniem się do jego warunków.

MIEJSCE

Cyrk umieszcza widzów w kręgu, zaprasza widzów do swojego domu (wokół areny stacjonują karawany mieszkalne artystów), zaprasza ich do współudziału w wydarzeniu poprzez sytuacje interaktywne (parada ulicami miasta), ale również oddziela performerów od widowni okrągłą pistą (ze względów bezpieczeństwa). Cyrk nie tworzy barier miedzy performerami a widzem, w cyrku nigdy nie było „czwartej ściany”. Cyrk zawsze zakładał interaktywność, współuczestnictwo, współbiesiadnictwo – w końcu

[144] Danowicz B., „Był cyrk olimpijski…”, ISKRY 1984

widz przychodzi do podróżującego domu artystów. Cyrk jest zaproszeniem w gościnę. Cyrk to wspólna zabawa. Święto. Świat na opak. Cyrk - jako miejsce dziwaków, ludzi potrafiących wykonać niesamowite rzeczy i bajkowa kraina – miał być zderzeniem z codziennością[145]. Tę rolę przejęła telewizja. Cyrk przestał podobać się ludziom. Telewizja okazała się wtedy ciekawsza, cyrk można było zobaczyć w domu na migającym ekranie, podobnie jak wiele innych „niesamowitych" wydarzeń. Cyrk musiał dać ludziom cos[146], czego nie mogła dać im telewizja – możliwość współuczestnictwa, ale nie w widowisku wyłącznie estetycznym, w czymś bardziej doniosłym – w buncie i „rewolucji" - która przyszła z ruchem kontrkultury i dzieci kwiatów. Cyrk wrócił do łask stając się przestrzenią idealną dla artystów poszukujących formy nieinstytucjonalnej, otwartej, bezpośredniej, radosnej, fizycznej i utopijnej. Cyrk, ale również ulica - która w latach 60 staje się „najpiękniejszą sceną świata"[147] – przestrzeń bardziej wieloznaczna, gdzie gest nabiera kontekstu i znaczenia, a podejmowane ryzyko staje się aktem buntu przeciw wszelkim barierom, pokojową manifestacją czystej wolności, odwracaniem porządku, zakłóceniem codziennego rytmu, poezją ospałego miasta.

NOWY CYRK – NOWA PRZESTRZEŃ?

Maszyny do grania, video, obiekty scenograficzne, krajobraz naturalny, rzeźby i architektoniczne instalacje, przestrzeń prywatnego życia i ulica – po takich przestrzeniach porusza się cyrk współczesny. Wybór przestrzeni stanowi o wyborze sposobu komunikacji z widzem.

W cyrku nie ma scenografii kreującej konkretny świat czy przestrzeń – jest nią sam cyrk, podróżujące miejsce – wehikuł, pozbawione kontekstu. Na pustą arenę wchodzi artysta ze swoim rekwizytem lub partnerem, aby odczynić przed tłumem swój numer, odegrać swój akt (w żargonie cyrkowym słowa 'numer' i 'akt' są używane zamiennie). Cyrk operuje językiem kinestetycznym i fizycznym, zakłada czyste działanie ciała. Przestrzenią działania w spektaklach cyrku współczesnego pozostaje ciało performera i

[145] Jacob P., „Le cirque: un art a la croisee des chemins", Gallimard 2001
[146] Ibidem.
[147] Ibidem.

rekwizyt - obiekt - partner. Rekwizyt lub obiekt „scenograficzny" stają się przestrzenią dla całego spektaklu, prowokują inny sposób ruchu i gestu.

Spektakle współczesnego cyrku opierają się na podstawowej relacji obecnej w cyrku tradycyjnym: performer i przedmiot, którym operuje; z tą różnicą, że przedmiot urasta do roli przestrzeni spektaklu, staje się „maszyną lub obiektem do grania". Używanie rekwizytu w cyrku współczesnym często przypomina ożywianie go przynależące teatrowi lalek, np. instalacje budowane na żywo przez Johanna Le Guillerm w spektaklu „Secret", jednak ożywianie martwych przedmiotów nie polega tu na manipulowaniu nimi w taki sposób, żeby działały tak jak chce tego performer, ale bardziej na adaptowaniu się do nich, to znaczy, że ich forma wpływa również na działanie performera. Przedmiot nabiera życia, osobowości, charakteru, przestaje być zwykłym rekwizytem do wykonywania ćwiczeń.

Przedmiot zmienia też swoją formę poszerzając możliwości i rozumienie poszczególnych technik cyrkowych, np. w spektaklu Cie Les Intouchables „Object nature" – akrobatyka powietrzna wykonywana tradycyjnie na trapezie tutaj odbywa się na podwieszonej instalacji - rzeźbie, która jest kawałkiem ziemi porośniętej trawą, ruch staje się przez to bardziej osadzony w jakości ziemi niż powietrza. Wykorzystywany przedmiot może również całkowicie zamazać rodzaj wykonywanej techniki oraz oduczyć przyzwyczajenia widzów względem odbioru sztuki cyrkowej (podobnie jak poszukiwania artystyczne na polu każdego innego elementu spektaklu cyrkowego).

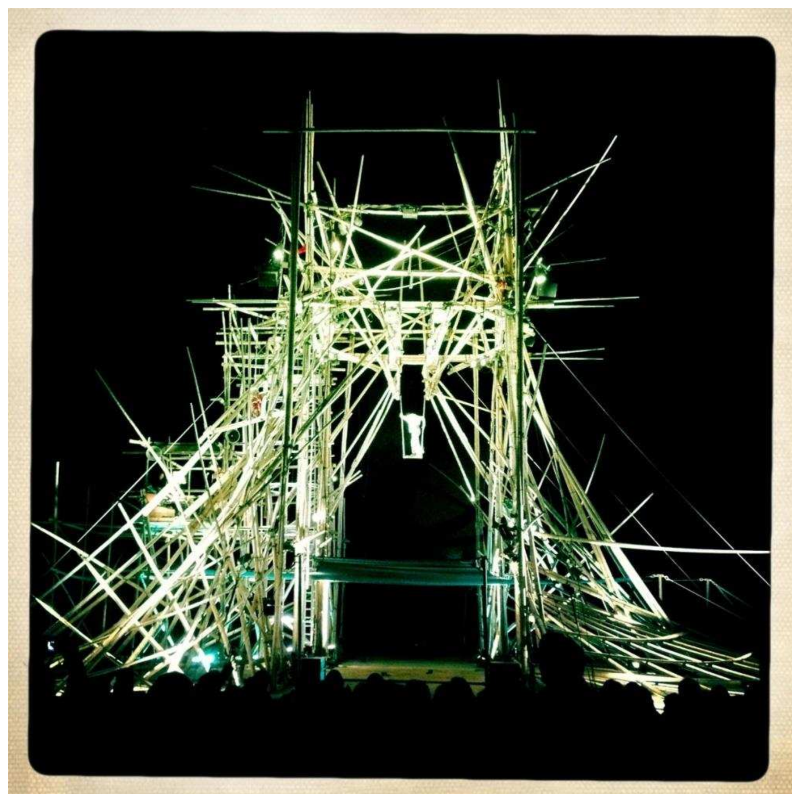
Wykonywanie niektórych technik cyrkowych związane jest również z „architekturą" umożliwiającą jej wykonanie, np. olbrzymie konstrukcje akrobatyczne dla trapezu latającego w spektaklach Cyrku Vost, gdzie nie pełni ona jedynie funkcji technicznej, ale dramaturgiczną – staje się mechanizmem popychającym akcję do przodu, gdzie ruch jednego elementu wprawia w ruch wszystkie pozostałe.

Cyrk współczesny wykorzystuje również przestrzenie wirtualne – video art, film, informatykę afektywną oraz specjalne programy komputerowe np. eMotion tworzący na scenie przestrzenie optyczne wykorzystywany przez Cie Andrien M – zespół żonglerów badający interakcje pomiędzy żywym ciałem i obrazem wirtualnym. Nowe przestrzenie służą poszerzeniu pojęć, praktyk i rozumienia tradycyjnych technik cyrkowych.

Cyrk jest sposobem organizacji widowiska, formą prezentacji numerów poszczególnych artystów na arenie pod namiotem cyrkowym. Namiot cyrkowy to mobilna forma „architektoniczna" wynikająca z historycznych sposobów organizacji cyrku (cyrk związany z podróżą, ciągłym przemieszczaniem się z miejsca na miejsce). Symbolicznie cyrk mógłby być brakiem własnego miejsca. Arena cyrkowa jest historyczną pozostałością po formie cyrku modernistycznego, zapewniającego dobrą widoczność z każdego miejsca na widowni. Cyrk jest jednocześnie sceną i domem, formą prezentacji sztuki i sposobem życia. Jako otwarta, podróżująca forma widowiska i przestrzeń osobistego życia, cyrk zakłada interaktywność, współuczestnictwo, współbiesiadnictwo. Cyrk sam w sobie pozbawiony jest znaczeń i kontekstu. Przestrzenią nowego cyrku była m.in. ulica. Przestrzeniami cyrku współczesnego są maszyny do grania, przestrzenie wirtualne, obiekty scenograficzne, krajobraz naturalny, rzeźby i instalacje architektoniczne, przestrzenie prywatnego życia, ulica i przestrzenie miejskie oraz ciało. Przestrzenie cyrku współczesnego rodzą się w wyniku powstawania nowych technologii, w wyniku refleksji nad relacją performer – widz oraz w geście odrzucenia typowych rekwizytów cyrkowych, za pomocą których demonstruje się *techne* (w poszukiwaniu innego ruchu i gestu). Rekwizyt urasta więc do roli znaczącej przestrzeni (miejsca spektaklu), podobnie jak numer cyrkowy urasta do roli pełnometrażowego spektaklu. Staje się przestrzenią znaczącą, zasadniczą dla dramaturgii. Zamiast namiotu cyrk współczesny używa konstrukcji akrobatycznych – machin do grania, działających jak jeden organizm z ruchem performera (np. Ockham Razor „The Mill").



Fot. Cyrk Vost „Epicycle”



Fot. Cyrk Vost „BOo!”

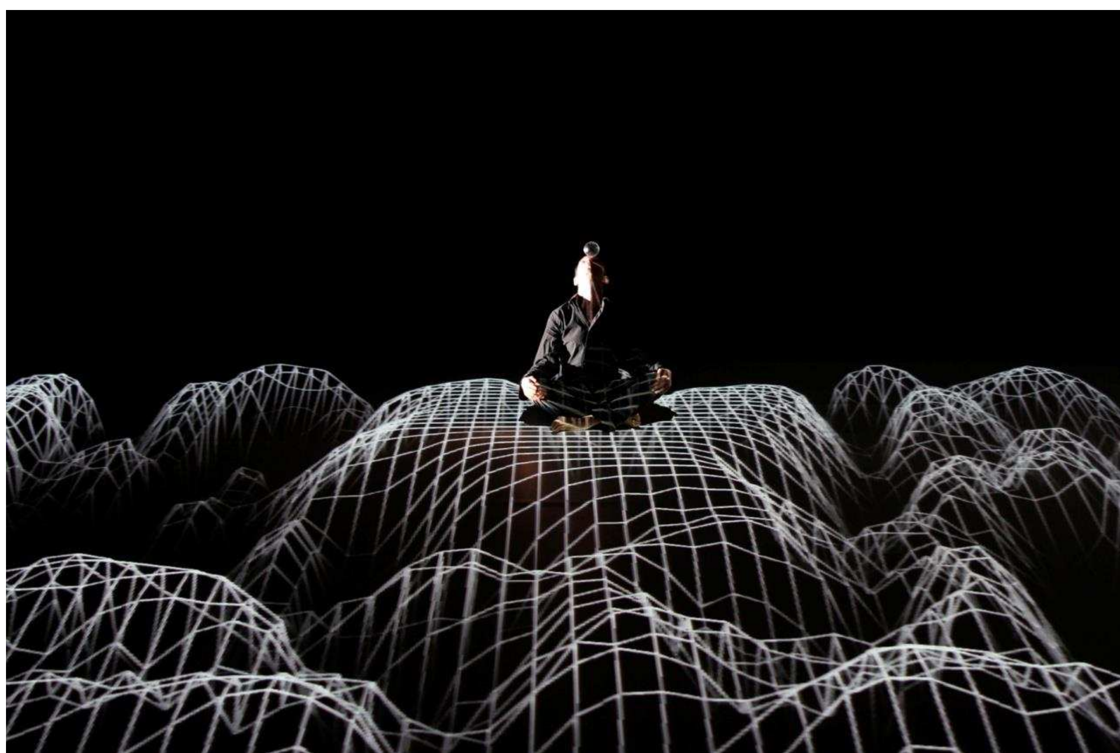


Fot. Cie Les Intouchables “Objet nature”





Fot. Cirque Ici “Secret”



Fot. Cie Adrien M “Cinematique”

PRZESTRZENIE KINETYCZNE

Trylogia o przestrzeni to trzy spektakle Aureliena Bory prowadzącego Cie 111 zainspirowane myślą Oskara Schlemmera oraz sztuką op-art. Każdy spektakl jest polem eksploracji zagadnień na pograniczu sztuk – muzyki, fizyki i cyrku. „IJK" eksperymentom poddaje żonglerkę, badając i poszerzając jej właściwości akustyczne, geometryczne i optyczne oraz eksplorując relacje człowieka z przestrzenią i pojęcie 'objętości'. Każdy obiekt, co jest charakterystyczne dla wszystkich jego spektakli, jest organicznie związany z ciałami performerów, wpływa na ich gest i ruch. „Plan B" z kolei podejmuje temat grawitacji, eksploruje relacje między żonglerką i akrobacją wymuszone określonym rodzajem przestrzeni. Tytułowy Plan jest obiektem scenograficznym, jest Planem B, bo Plan A się nie powiódł, jeśli się ten nie uda, nie będzie już Planu C – w takim duchu poruszają się „ze swoimi planami" performerzy[148]. Plan – w postaci ruchomej ściany zmieniającej kąt nachylenia, jest osią spektaklu, dyktuje sposób poruszania się performerów, ruch wynika również z działania na ich ciała siły grawitacji, której próbują się oprzeć – żeby plan mógł się udać. Trylogię o przestrzeni zamyka „Plus ou moins l'infini" (gra słów: plus minus nieskończoność, mniej więcej nieskończoność), który całą uwagę poświęca matematycznej linii prostej, która staje się „zasadą rządzącą" spektaklu (tak jak wcześniej były nimi obiekty scenograficzne). Linia jako os nieskończoności, ruch płynny, nieprzerwany, jednostajny. Naturą linii jest ruch. I znów człowiek ginie, zanika w relacji z przestrzenią, tym razem – w jej linearnie ruchomej nieskończoności. Linia pojawia się jako kije, którymi performerzy manipulują oraz płynące wertykalnie słupy (chinese pole), po których się wspinają lub tkwią - zatrzymani w konkretnej figurze. Ciała performerów pozostają nieważkie, mało znaczące, „chwilowe" i nieruchome, bo akcją główną jest płynący nieubłaganie ruch siły wyższej. Ruch nigdy się nie zatrzymuje. Czas, wszechświat nieustannie płynie. Człowiek porusza się na płaszczyźnie kilku planów wyznaczonych liniami ciągłymi. W spektaklach Cie 111 zanikają i rozmywają się używane przez performerów techniki – żonglerka i akrobatyka, w spektaklach prezentuje się tylko ich „esencję" poprzez minimalny, niezbędny do jej rozpoznania ruch np. akrobatyka jest ciałem w poprzek, żonglerka – zmienianiem miejsca w

[148] Wywiad z Aurelien Bory, http://www.body-pixel.com/2009/10/11/interview-with-aurelien-bory-on-stage-puzzles-and-space-formulas/

przestrzeni, przestawianiem obiektów. Mimo to performerzy posługują się rekwizytami stricte cyrkowymi – chinese pole do akrobatyki oraz kije do żonglowania, ale np. podwieszone w przestrzeni.

W spektaklu „Geometria Kauczuku" namiot cyrkowy wypełnia całą scenę (wyznaczoną przez sześcian kratownicy). Namiot cyrkowy nie jest tu przestrzenią, w której widz ogląda spektakl cyrkowy, nie jest też scenografią będącą tłem dla działania. Jest żywym organizmem, wobec którego i przez którego akrobaci poruszają się na scenie (czyli na namiocie). To osobne ciało – giętkie, plastyczne, dające się formować (jak kauczuk) – osiada, zapada się, puchnie, unosi… Namiot działa jak żywy organizm, jest zmienny w emocjach, decyzjach i ruchu, nieprzewidywalny jak żywioł natury, wrażliwy i czuły jak człowiek. W relację z tym obiektem wchodzi ośmiu performerów – akrobatów, którzy się po nim wspinają, na którym próbują utrzymać balans, z którego są strącani lub ześlizgują się w dół ciągnięci przez grawitację. Ich działania są bardzo fizyczne. Namiot podlega metamorfozom, staje się grotą, górą, morzem, niebem – transformuje się w różne żywioły. Widz obserwuje ciała akrobatów w relacji z niestabilną, grząską, nieprzewidywalną przestrzenią żywiołu, który jest silniejszy od nich. Ciało ludzkie zanika w jego olbrzymiej przestrzeni, zostaje przez przestrzeń połknięte, ginie, przegrywa, a jednocześnie utrzymuje się dzięki tej przestrzeni. Człowiek jest w stanie zdobyć szczyt góry, ale mimo wszystko góra i tak pozostanie silniejsza. Obiekt scenograficzny, olbrzymia instalacja staje się równoprawnym performerem, posiadającym własne „ciało", które działa. Podobnie jest skomponowany każdy „kawałek" Aureliena Bory, opierają się na relacjach pomiędzy obiektem a ciałem akrobatów i żonglerów. Napięciach rodzą się poprzez konfrontację z nimi w ruchu obydwu ze stron. Rekwizyt akrobatyczny czy żonglerski pozostaje partnerem działania performera, ale oprócz tego nabiera cech ludzkich. W spektaklu „Sans Objet" (bez przedmiotu, bez celu, 'objet' może znaczyć zarówno obiekt jak i cel) na pustej, minimalistycznej scenie (zbudowanej z płaskich rozsuwanych płyt) stoi prymitywny robot – taki który był używany w latach 60 w przemyśle samochodowym, który zaczyna 'ożywać' – ruch jego długiego ramienia nie ma nic wspólnego z mechanicznym podnoszeniem i opuszczaniem ramienia, jest subtelny i delikatny, wykonywany z psychologiczną wręcz motywacją. Bezużyteczny już robot, pozbawiony swojej funkcji, obowiązków i z góry ustalonego przeznaczenia wydaje się być zagubiony albo bezużyteczny. Robot nie jest scenografią, nie gra nawet określonej roli,

staje się tym, co widz w nim zaczyna widzieć, jest zbiornikiem projekcji widza, lustrem[149]. Dopiero potem na scenie pojawia się człowiek (dwóch akrobatów), następuje konfrontacja „żywego" z „martwym", relacja człowieka z technologią, ale nie w nastroju złowieszczych filmów science-fiction[150]. I znowu relacja dwóch działających ciał jest osią, narracją spektaklu. Dla Bory'ego aktor to działanie, jego środkiem wyrazu jest ciało działające. Artykulacja ramienia robota jest jego działaniem (sześć osi, które są w stanie się poruszać w każdym kierunku i wokół niego). W relacji ciała człowieka i ciała robota obiekt „martwy" znów wydaje się mieć przewagę nad człowiekiem. Robot ma niewiarygodną siłę, potrafi podnieść kawałek ciężkiej podłogi do góry, wydaje się być niepokonany, niezwyciężony, człowiek tylko asystuje w jego działaniach, dopasowuje się do nich, przysposabia do jego zmian w rytmie i kierunkach ruchu.

Aurelien Bory, każdemu swojemu spektaklowi nadaje miano „piece" – kawałek, utwór, sztuka, przez to wydaje się podkreślać autorski niepowtarzalny styl swoich spektakli, stawiających przestrzeń i obiekt w centrum artystycznych i formalnych poszukiwań. Przestrzeń staje się tu podmiotem, tematem inscenizacji, narracją, aktorem działającym, osią spektaklu - zasadą rządząca, szkieletem, na którym opiera się narracja. Obiekt scenograficzny – instalacja, w relacji z ciałem akrobatów, przestrzeń w relacji z człowiekiem. Każdy spektakl jest dopracowany rytmicznie, co do najmniejszego szczegółu. Na jego wizualny kształt wpływają również muzyka i światło (które przypomina światło z Żonglerka i akrobatyka obecne w jego utworach są nie tylko przeznaczone do oglądania, są również do słuchania. Bory proponuje więc inny rodzaj percepcji znanych technik cyrkowych, badając prawa fizyczne nimi działające oraz ich naturalne właściwości. Są to spektakle kinestetyczne. Podstawą jest ruch, działanie, akcja. Ruch rzeźbi przestrzeń.

Artyści działający w obszarze cyrku współczesnego w kwestiach kreowania przestrzeni inspirują się sztuką awangardową twórców teatru i plastyki. Przestrzeń i obiekt (lub inne elementy cyrku, w zależności od indywidualnych zainteresowań) umieszczają w centrum poszukiwań artystycznych i formalnych. W spektaklach A. Bory rekwizyty nie

[149] Ibidem.
[150] Ibidem.

służą im do demonstracji *techne*, ale ich kształt, obecność i ruch wpływa na zachowanie, gest i ruch performera. Rodzaj przestrzeni określa rodzaj ruchu, sytuację i relacje między performerem i przestrzenią. Ruch przestrzeni stanowi os spektaklu (ruchoma ściana zmieniająca kąt nachylenia), pojedyncze komponenty tworzące przestrzeń inspirują ruch, stają się zasadą rządzącą spektaklu (linia prosta, pozioma, pochyła, wirująca). Przestrzeń staje się miejscem zanikami i rozmywania się *techne* i performera. Obiekty scenograficzne i rekwizyty nie są ani tłem dla działania performerów, ani instrumentem dla pokazania jego umiejętności. W spektaklach A. Bory funkcjonują jak żywe organizmy wykonujące własną „akcję" – działanie. Przestrzeń, obiekt, rekwizyt często są silniejsze od performera. Są równoprawnym performerem o cechach niemalże ludzkich, działają emocjonalnie i nieprzewidywalnie. Człowiek – performer zanika w relacji z przestrzenią i rekwizytem. Jeżeli numer cyrkowy jest rodzajem konfrontacji performera z rekwizytem cyrkowym, to w takiej konfrontacji performer w spektaklach A. Bory przegrywa, zanika, pozbawiony jest indywidualności. Rekwizyty nie zawsze posiadają ściśle określone znaczenie, ale stają się tym, co widz zaczyna w nich widzieć - projekcją wyobraźni widza.

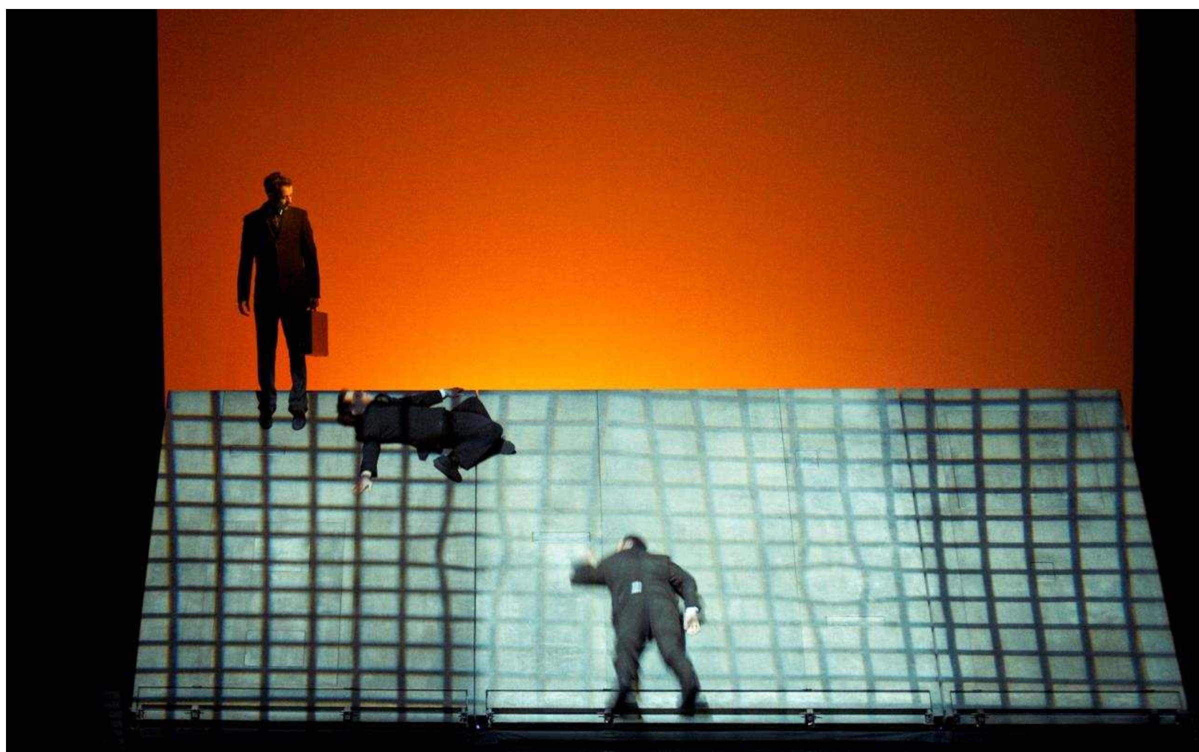


Fot. Cie 111 „IJK"

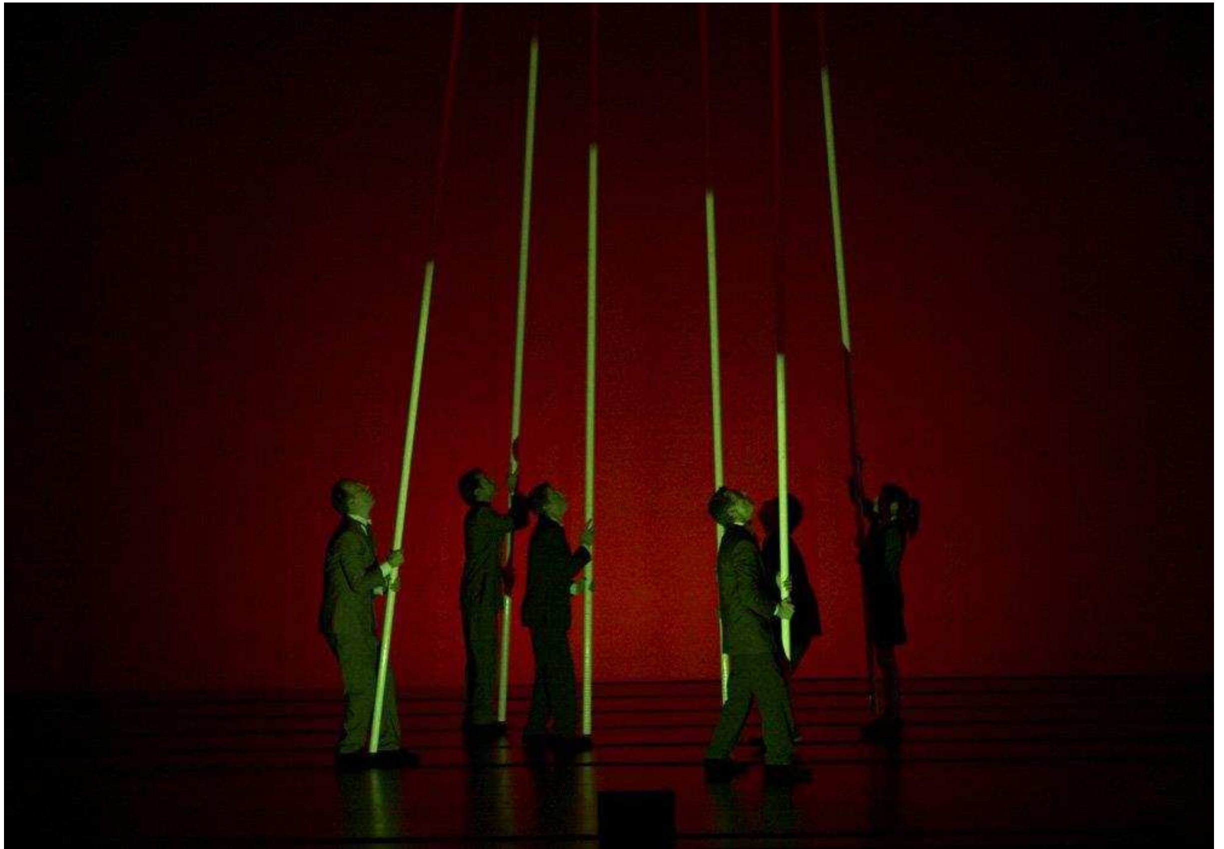




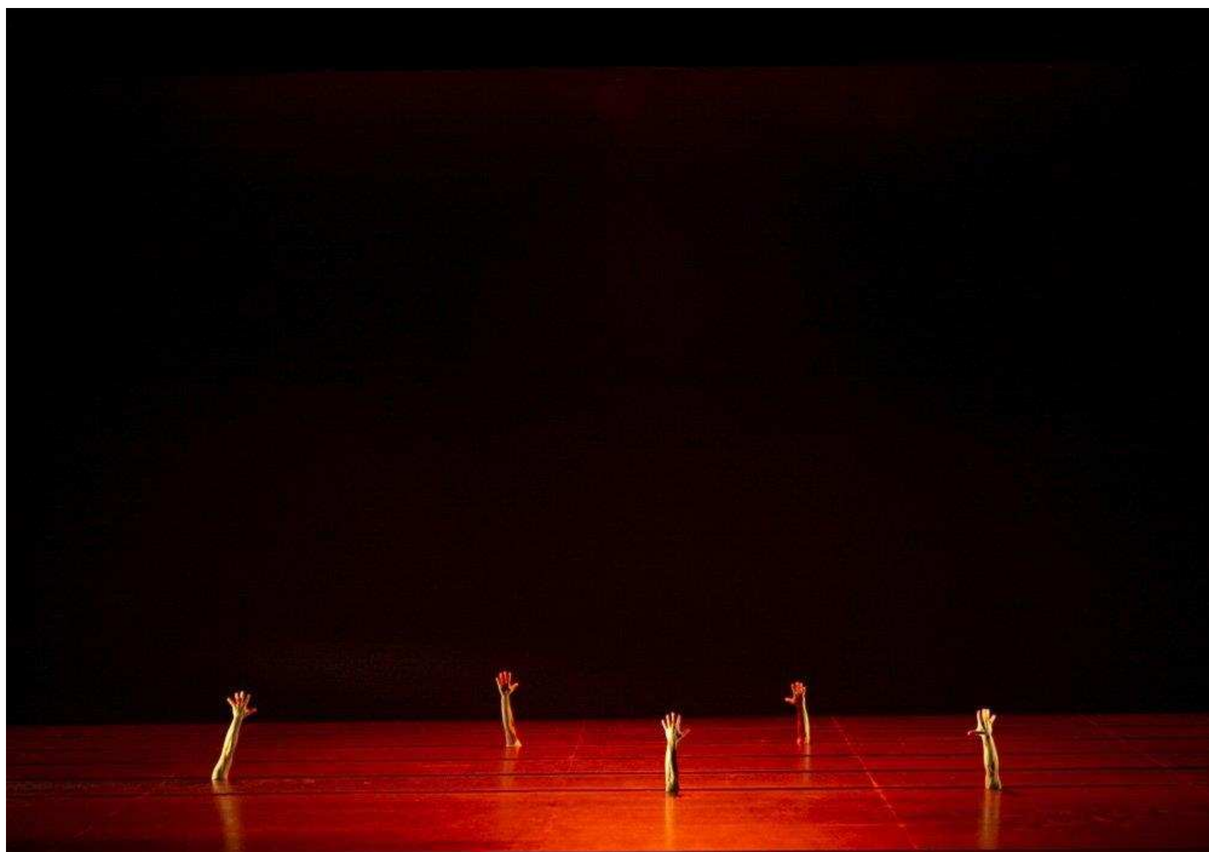




Fot. Cie 111 „Plan B”



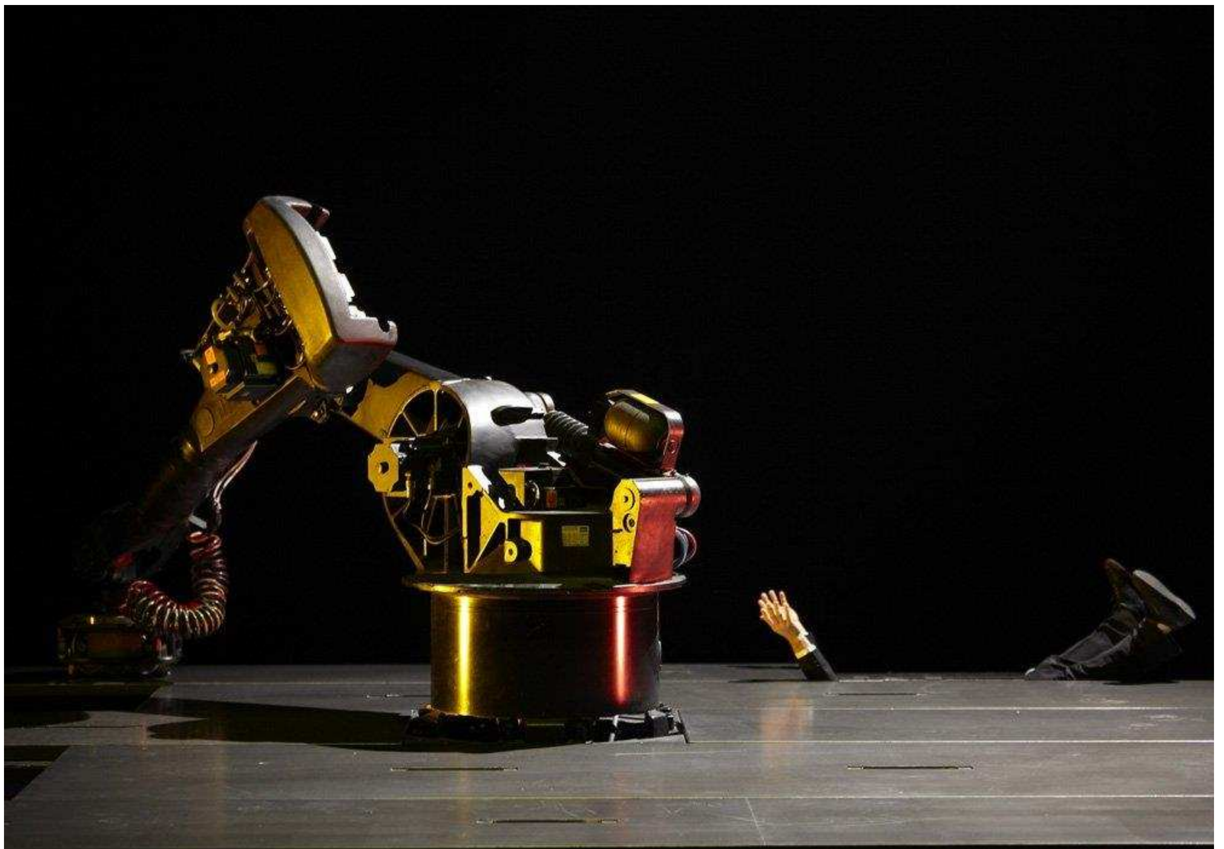


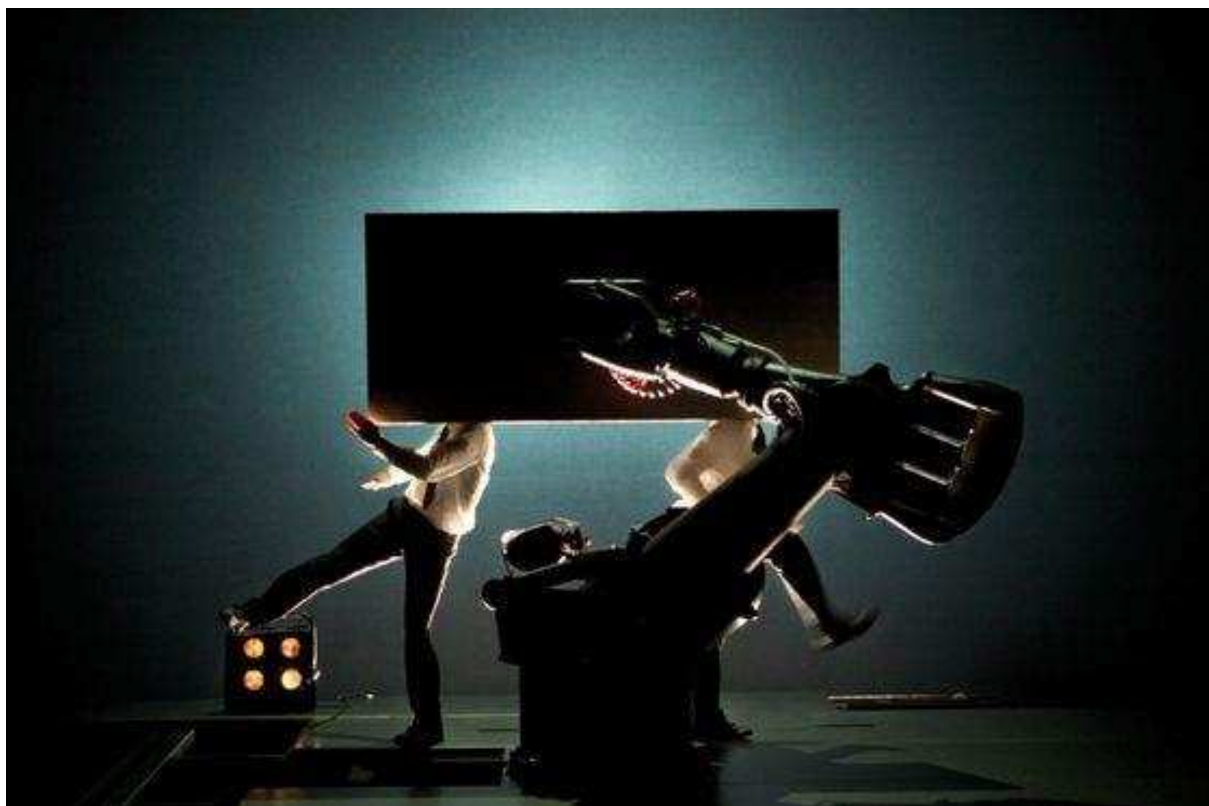


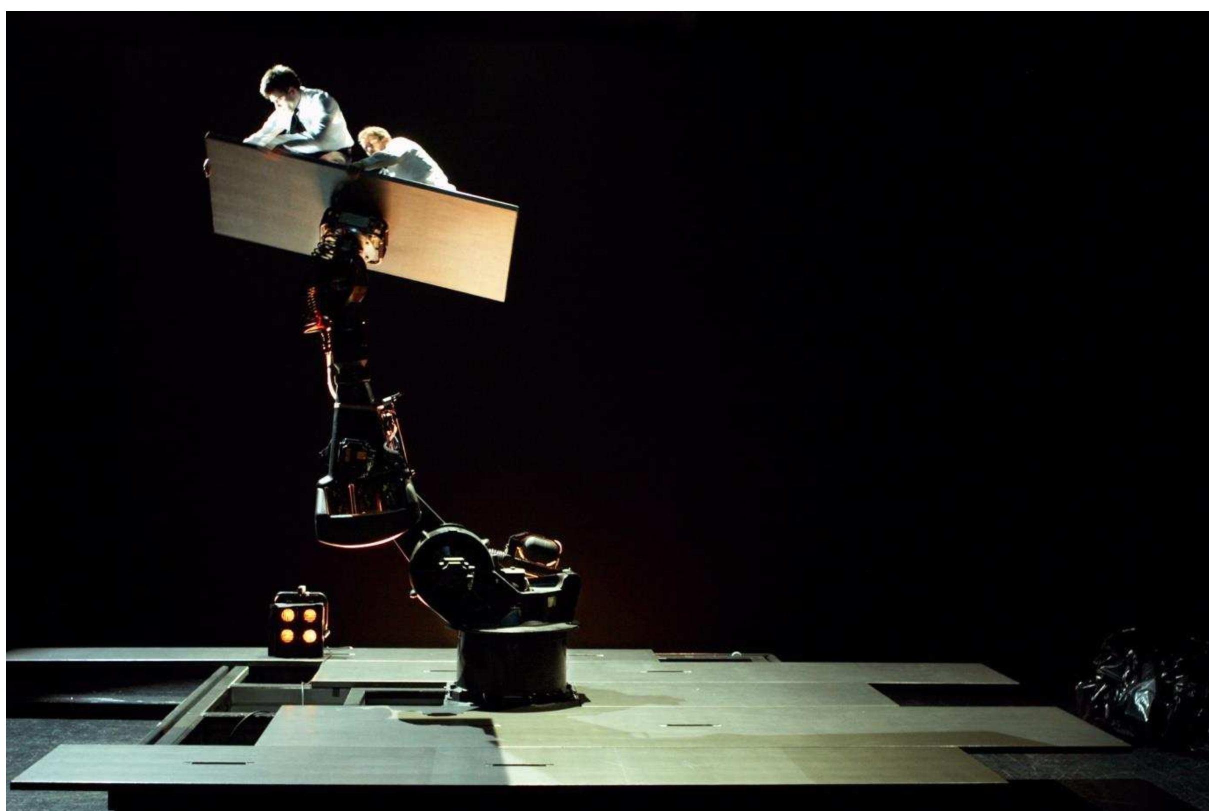


Fot. Cie 111, „Plus ou moins l’infini”









Fot. Cie 111, „Sans Objet”





Fot. Cie 111, „Geometrie Caoutchouc”

5.7. CYRK - SPOSÓB ŻYCIA

„Artyści cyrkowi (...) rekrutowali się z różnych ras, narodów, wyznawali różne religie. Dlatego niektóre cyrki europejskie w okresie największego rozkwitu w XIX wieku tworzyły wspólnoty czy też komuny, nie znające podziałów według pochodzenia, rangi socjalnej itp. Nie uznawały więc żadnych hierarchii społecznych, żadnych protekcji, a decydującą rolę odgrywały w nich wyłącznie umiejętności". [151]

RUN AWAY AND JOIN THE CIRCUS!

Romantyczna ucieczka z cyrkiem miałby uosabiać podróż w nieznane, przygodę, inne możliwe życie, wolność, szaleństwo i niezależność, może też porzucenie nudy codziennego życia, jego rutyny, problemów, obowiązków, odpowiedzialności, powszechnie akceptowanych norm i ról społecznych.

Cyrk kojarzony jest z cudownym miejscem, ciekawszym życiem, spełnioną utopią funkcjonującą na marginesie rzeczywistości. Namioty cyrkowe – światy równoległe. Artyści cyrkowi – niebieskie ptaki. Powszechna fascynacja cyrkiem „wiąże się z niezmiennością jego natury, odmową cyrku przekształcenia się w instytucję nowoczesną i hołdującą postępowi"[152]. Urok cyrku miałby więc polegać na jego niezmiennym, „tradycyjnym" sposobie funkcjonowania w formie podróżującej nomady freakowej społeczności, w której mieszkają razem ludzie i zwierzęta.

W cyrku nie pokazuje się codziennego zachowania ludzi, pokazuje się niecodzienne umiejętności, nadludzkie możliwości. Cyrk nie jest odzwierciedleniem rzeczywistego świata, jest jego zaprzeczeniem, alternatywą, zachwianiem norm, zachowań i ról społecznych. Cyrk pokazuje zachowania, które odwracają, zakłócają porządek społeczny. Cyrk adoptuje i wchłania wszystko, co nieprzeciętne, inne, nadzwyczajne, dzikie, nowe, zaskakujące.

[151] Danowicz B., „Był cyrk olimpijski…", ISKRY 1984
[152] Croft-Cooke R., Cotes P., „Świat cyrku", Państwowy Instytut Wydawniczy, 1986

WEHIKUŁ CZASU

Cyrk tradycyjny niezmiennie rusza w sezonie w swą podróż od miasta do miasta, występując każdego dnia w innym miejscu pod namiotem cyrkowym. Ciągłe przemieszczanie się z miejsca na miejsce jest charakterystyczną formą prezentacji cyrku wynikającą z jego przeszłości (przyczyny organizacyjne i ekonomiczne) – cyrk, aby mógł się utrzymać musiał sprzedać jak najwięcej biletów, dotrzeć do jak największej liczby widzów, a w związku z tym – nieustannie się przemieszczać.

Cyrk to nie tylko uroczysty spektakl pod namiotem, to również karawany mieszkalne, wagony i klatki, miejsce, w którym życie codzienne jest nierozłączne ze sztuką. Artyści nie przychodzą do cyrku jak do pracy w określonych godzinach. Cyrk jest ich domem. Można powiedzieć, że to, co prezentują, w jaki sposób się ruszają jest odzwierciedleniem ich niekonwencjonalnego, alternatywnego sposobu życia.

Ich życie podporządkowane jest występom na arenie, co wieczór pod namiotem odgrywa się ten sam spektakl, który trzeba bezpiecznie wykonać, a to oznacza bycie w nieustannej dobrej kondycji psychofizycznej. Rygorystyczny trening artysty cyrkowego jest nieustanną pracą nad sobą. Wymaga dużej cierpliwości, zaangażowania i samodyscypliny od artysty i grupy. Oprócz przygotowań do występu i „bycia artystą" wykonuje się jednocześnie wiele innych czynności organizacyjnych, „zawodów" – ktoś odpowiedzialny jest za „reklamę" i rozwozi plakaty do miejscowości, w której cyrk wystąpi za kilka dni, ktoś inny odpowiada za pozwolenia dla rozstawienia namiotu w danej miejscowości, ktoś musi rozstawić, złożyć i zapakować do ciężarówki namiot cyrkowy, a potem go przewieźć w następne miejsce, ktoś w przerwach spektaklu sprzedaje popcorn i chińskie pamiątki oraz sadza dzieciaki na konia, żeby mogły zrobić sobie zdjęcie za parę złotych, ktoś musi ugotować obiad dla całego zespołu, przygotować kostiumy i rekwizyty, nakarmić zwierzęta i dzieci, jeszcze trzeba znaleźć czas na trening, wypoczynek, chwile prywatności… Bogatsze cyrki mogą sobie pozwolić na luksus zatrudnienia osobnej ekipy technicznej do wykonywania tego rodzaju czynności, ale przeważnie zajmuje się nimi cały zespół – kolektywnie. Cyrk to kolektyw wspierany przez każdą jednostkę.

Nikt nie liczy sobie za nadgodziny przepracowane w cyrku, nie istnieje harmonogram pracy, grafik zadań, jasno wyznaczone cele i działania. Trzeba być – zaangażowanym, gotowym i aktywnym – przez cały czas. Cyrk to społeczność, która rządzi się swoimi

prawami. Cyrk to wspólnota. Kto myśli inaczej, kto myśli tylko o sobie, jest „trefny", jak mówią cyrkowcy. Poczucie zespołowości oraz idące za tym zaufanie ważne jest również na scenie, wymaga „solidarności, niezbędnej przy współpracy na arenie, gdzie nie ma miejsca na antagonizmy"[153].



Fot. Karawany – domy artystów cyrkowych.

POZYTYWNA 'UTOPIA' DOSTĘPNA DLA WSZYSTKICH

I AM THE EJC - takie nadruki można przeczytać na koszulkach uczestników Europejskiego Konwentu Żonglerskiego. To znaczy jestem częścią wspólnoty, współtworzę atmosferę tego festiwalu, utożsamiam się z jej ideą. A ideą EJC jest tworzenie cyrkowej wspólnoty - międzynarodowej, pokojowej i alternatywnej.

EJC to największy na świecie festiwal żonglerki, na który co roku przybywa tysiące profesjonalistów, amatorów, pasjonatów i hobbystów uprawiających różne dziedziny sztuki cyrkowej, nie tylko żonglerkę. Co roku organizowany jest w innym mieście europejskim. Podczas EJC cyrkowe dyscypliny mogą trenować wszyscy bez względu

[153] Danowicz B., „Był cyrk olimpijski…", ISKRY, 1984

na wiek, płeć, pochodzenie społeczne, etniczne i inne podziały. Mottem konwentu jest hasło „przez żonglerów dla żonglerów", co podkreśla wspólnotowy, społecznościowy i niekomercyjny charakter wydarzenia. Każdy festiwal organizowany jest przez wolontariuszy z miasta – gospodarza festiwalu. Nikt z organizatorów ani wolontariuszy nie dostaje za swoją pracę wynagrodzenia. Podczas festiwalu w jego organizacji pomagają również sami jego uczestnicy, którzy zapłaciwszy za bilet wstępu, biorą udział nie tylko w warsztatach i pokazach, ale również sprzątają śmieci, zmywają podłogę i czyszczą toalety, podobnie z resztą jak zaproszone na konwencję „gwiazdy" - artyści. Nie jest to obowiązkowe, ale każdy uczestnik czuje się zobowiązany do pomocy, dania czegoś od siebie, sam proponuje, w jaki sposób i kiedy chciałby pomóc lub podzielić się swoimi umiejętnościami np. prowadząc warsztat żonglerki.

Konwent nie jest wydarzeniem komercyjnym, ale spotkaniem społeczności cyrkowej z całego świata. Mimo nazwy „żonglerska", EJC jest przestrzenią wymiany wszelkich umiejętności – cyrkowych, tanecznych, ruchowych i teatralnych w formie proponowanych przez uczestników warsztatów. Jest również miejscem prezentacji umiejętności zarówno profesjonalistów jak i amatorów przed publicznością na spektaklu finałowym – Gala Show oraz na Open Stage i Renegate. Na każdym konwencie odbywa się wielka parada uczestników, igrzyska żonglerskie, wspólny trening, występy „gwiazd" i mnóstwo warsztatów. Konwent przypomina wielką galaktykę cyrkowców skupionych w kolorowych busach, karawanach i namiotach sypialnych wokół kilku ogromnych namiotów cyrkowych. EJC jest jak wielka świętująca alternatywna rodzina. To wielkie święto cyrkowców.





Fot. Uczestnicy EJC

PRAWDZIWE ZYCIE JEST NA LINIE

Francuski artysta uliczny, busker, magik, żongler i linoskoczek Philipe Petit był aresztowany ponad 500 razy, głównie za żonglowanie na ulicy, ale również za przejście po rozpiętej linie pomiędzy dwoma wieżami World Trade Center w 1974roku. Ten szalony pomysł przyniósł mu światową sławę, stał się inspirującym symbolem, ale zanim to się stało…

Przygotowanie do zrealizowania tego pomysłu zajęło mu sześć lat, na które składały się - trening, opracowanie koncepcji technicznych i perfekcyjnego planu dostania się na dachy wież w strzeżonym budynku m.in. z dwustukilową liną, kilka wizyt w Nowym Yorku będących bezpośrednim „badaniem terenu", przekonanie znajomych do wzięcia udziału w tej szalonej i nielegalnej, ale jakże kuszącej akcji. Cała akcja była przeprowadzona w sekrecie. Pod kryptonimem WTC Association grupa znajomych z Petitem na czele przygotowywała się pomalutku do ataku. Nowojorski wyczyn poprzedziły dwa poprzednie – przejście po linie między wieżami katedry Notre Dame w Paryżu oraz między filarami mostu w Sydney. Nielegalne akcje Petite'a miały miejsce zawsze o poranku, a spektakularne przejścia po linie nie były motywowane zdobyciem

sławy i pieniędzy. Wszyscy uczestnicy pomysłów Petite'a brali udział w ich realizacji dla satysfakcji i przygody. Każde przedsięwzięcie przeprowadzane było nielegalnie, w tajemnicy, jak napad na bank, z tą różnicą, że nie przynosiło nikomu krzywdy, jak zaznacza ich pomysłodawca[154].

Cyrk jest współzawodnictwem, nieustannym konkursem, prześciganiem się w wykonywaniu coraz trudniejszych trików, musisz żonglować tą jedną piłeczką więcej żeby być najlepszym – tak mniej więcej Petit charakteryzuje cyrk podczas swoich wykładów, które prowadzi w USA - Petit wyznaje, że preferuje poezję. Jego „poetyckie akty" nie miały na celu zadziwienia ani przestraszenia ludzi, ani pokazania im jak trudne jest to, co robi, wręcz przeciwnie – Petit starał się uczynić linę niewidzialną. Swoje akty nazywał porannym przywitaniem miasta we wspaniały sposób, dotknięciem nieba przez wszystkich uczestników wydarzenia[155]. Odbywały się one zazwyczaj w kameralnym towarzystwie kilku towarzyszy akcji i przypadkowych przechodniów.

"It is a beautiful profession, I link the things, the enemies, for the time of performance"[156]

Petit stał się superbohaterem, herosem, symbolem przekraczania limitów ludzkiego ciała i umysłu, jedną z gwiazd show biznesu, postacią komercyjną (spełniającą „american dream"), ale też figurą inspirującą wielu artystów poprzez swoją codzienną rebeliancką postawę i poetyckie podejście do życia. Hasła typu – „uczyń swój każdy dzień dziełem sztuki" – mogą wydawać się dziecinne i banalne, wyjęte z brukowych poradników - ale zrozumienie ich jest kwestią indywidualną, dla jednych dziełem sztuki może być ugotowanie super ekstrawaganckiego obiadu, dla innych kilkuletnie przygotowania do zdobycia Mount Everest i wieńczące je „dotknięcie nieba". W końcu nie chodzi o cyrkowe prześciganie się w trikach, ale o pasję, całkowite oddanie się własnej pasji.

„Dla mnie sprawa jest bardzo prosta: w życiu należy iść po samej krawędzi, trzeba się nieustannie buntować, nie wolno podporządkowywać się regułom, odrzucać sukces

[154] Man on Wire", reżyseria James Marsh, 2008
[155] Ibidem.
[156] Wypowiedź Philipe'a Petit w filmie dokumentalnym o nim samym „Man on Wire", reżyseria James Marsh, 2008

osobisty, unikać powtarzania się, postrzegać każdy dzień, rok i pomysł jako prawdziwe wyznanie, wtedy człowiek żyje pełnią życia."[157]

Inny światowej sławy linoskoczek, który przeszedł nad Niagarą – Nik Wallenda, pochodzący z wielopokoleniowej rodziny artystów cyrkowych specjalizujących się w numerach zespołowym na wysoko zawieszonej linie, również prowadzi wykłady motywacyjne w USA.

Artysta cyrkowy odwraca porządek, przekracza bariery, podejmuje ryzyko, czyni „zbrodnię", żyje „intensywniej", bo tak często igra ze śmiercią, inspiruje do wiary w to, że nie ma rzeczy niemożliwych, pokazując, z naiwnością dziecka, że to wszyscy inni ludzie są szaleni, ponieważ nie przeszli po linie rozwieszonej po WTC.

Wszyscy uczestnicy akcji Petita byli nim kompletnie oczarowani, a obraz postaci tańczącej po niebie (Petit czynił linę niewidoczną nie pokazując technicznej trudności balansowania po niej, jak relacjonowali współtowarzysze jego aktów)[158] pozostawiał w ich świadomości poczucie uczestnictwa w wydarzeniu szczególnym, poetyckim, silnie oddziałującym na ich wyobraźnię i przyszłe życie. Uczestnicy stojący na ziemi odczuwali podobno dokładnie to samo, co Petit balansujący kilkaset metrów nad ziemią – uczucie szczęścia i uniesienia.



[157] Ibidem.
[158] Ibidem.

RODZINA Z URODZENIA / RODZINA „Z DUCHA"

Pascal Jacob twierdzi, że podstawą tworzenia się niezależnych zespołów nowego cyrku oraz profesjonalnych szkół cyrkowych był model „rodzinnej wspólnotowości", społeczność cyrku stała się bardziej otwarta, zaczęły powstawać „rodziny nowego cyrku", których nie łączyły więzy krwi, ale podobny sposób widzenia świata, styl życia, przekonania, ideologia[159].

Zespoły nowego cyrku przejęły alternatywny sposób funkcjonowania cyrku na rynku sztuk widowiskowych i poza instytucjami kultury (wspólnotowe samoorganizowanie się, buskerowanie w przestrzeniach publicznych, działania nielegalne) oraz alternatywny sposób życia podróżujących komun cyrkowych (mieszkanie w karawanach, dosłowne i symboliczne bycie w „ciągłym ruchu", rezygnowanie z mieszczańskiej stabilizacji i wygody na rzecz podróży, ryzyka i przygody, nieustanne poszukiwanie i proces twórczy).

…

Cyrk współczesny podobnie, jak tradycyjny jest miejscem, sposobem i praktyką alternatywnego życia. Cyrk jest wspólnotą ludzi nieznającą podziałów ze względu na narodowość, płeć, pochodzenie etniczne czy społeczne. Cyrk to wspólnota międzynarodowa, pokojowa i alternatywna. W wyobraźni ludzkiej istnieje romantyczny, idealistyczny obraz cyrku, do którego cyrk współczesny nawiązuje (podobnie jak do innych fałszywych wyobrażeń na temat cyrku oraz ikon cyrku z przeszłości). Cyrk to wspólnota, zespół, rodzina funkcjonująca na marginesie społeczeństwa, rządząca się swoimi prawami i etyką, podróżująca nomada, karawany i klatki, ludzie i zwierzęta, reprezentująca świat niecodzienny i bajkowy. Artysta cyrkowy jest synonimem odwagi i silnej woli, witalności i heroizmu, inspiruje do wiary w to, ze nie ma rzeczy niemożliwych. Zawód artysty cyrkowego wymaga nieustannej pracy nad sobą i systematycznego treningu, podporządkowania swojego życia codziennym występom na arenie. Cyrk współczesny to społeczność alternatywna, którą łączy podobny światopogląd i praktykowanie technik cyrkowych. Cyrk nie oddziela życia od sztuki, cyrk jest sztuką życia.

---

[159] Jacob P., „Le Cirque: un art a la croisee des chemins", Gallimard 2001

‘UTOPIA’ MOŻLIWA

Grupa Acrobat z Australii została założona przez Simona Yates i Jo-Ann Lancaster w latach 90, wcześniej obydwoje występowali w Cyrku Oz. Manifestem artystycznym grupy był spektakl „smaller poorer cheaper”. Performerzy żyją zgodnie z własną „etyką istnienia”, proekologiczną i antykonsumpcyjną, na którą składają się – mieszkanie w karawanie (razem z dwójką dzieci), specjalny sposób odżywiania się (tylko organiczna żywność), poruszanie się za pomocą roweru (lokalnie) oraz intensywny trening umiejętności cyrkowych. Ich sposób życia jest reakcją na społeczny nad-konsumpcjonizm. Specjalna dieta ma utrzymywać trenowane ciało w dobrej kondycji i zdrowiu.

Spektakle są surowe w inscenizacji, skupione na przekazie, osobowości artystów i ich ciele w ruchu, zamiast na widowiskowych, bogatych kostiumach i budzącej podziw scenografii. Takie założenia stosują z premedytacją, jest to rodzaj buntu przeciwko modnemu, dobrze sprzedającemu się cyrkowi - glamour, w którym scenografia, kostiumy i postacie przypominają pokaz mody i mają zachwycać. Acrobat skupia się wyłącznie na „esencji” cyrku, którą według nich jest – techne, ciało performera i przekaz. W spektaklu grają i pokazują siebie, ich życie jest nierozerwalnie połączone z ich pracą.

Występują w majtkach i w rajstopach, obydwoje z nagimi torsami. Pokazywanie nagich kobiecych piersi w spektaklu zwykle wywołuje konsternację i wiele pytań o potrzebę ich odsłaniania, demonstrowania, eksponowania. To dlatego, że nagie piersi – jak twierdzi Jo-Ann – nie są traktowane jak naturalne, w przeciwieństwie do nagich piersi mężczyzny, ale stanowią obiekt seksualny[160].

Spektakl „Propaganda” jest manifestem prostego życia, propagandą życia ekologicznego i alternatywnego – takiego, jakim performerzy żyją na co dzień. Acrobat w sposób idealistyczny i naiwny, stylizowany z humorem na propagandę radziecką, przemyca alternatywny styl życia, który każda rodzina może codziennie praktykować. Performerzy występują w roli idealnego mężczyzny i idealnej kobiety przyszłości. Na

[160] http://www.extraextra.org/Review_C_Propaganda_2010.html

scenie występuje cała rodzina: Simon, Jo-Ann oraz dwójka ich dzieci: Grover i Fidel; oraz techniczny grający na perkusji i keyboardzie. Dzieci poruszają się po scenie, jakby były u siebie w domu – swobodnie i naturalnie – czasami zaangażowane są do odegrania zadania, np. założenia drewnianych skrzydeł anioła – „ewangelisty" posyłającego ludzkości nowe absurdalno-idealistyczne „przykazania" przy akompaniamencie odgłosów owieczek: „Bądź grzeczny", „Rozpoznawaj swoje błędy", „Przytul drzewo", „Przytul drwala", „Dotrzymuj obietnic", „Jedz warzywa", „Używaj roweru", „Bądź sobą", „Wyłącz telewizor" itd.

Spektakl stanowi collage scenek – numerów pokazujących życie w społeczeństwie kapitalistycznym, role kobiety i mężczyzny, rodziny i pracownika, jest prezentacją najzwyklejszych ludzkich czynności dnia codziennego, często wykonywanych przez ludzi bezmyślnie i mechanicznie, oraz opowiada o ich konsekwencjach np. zanieczyszczenie przyrody, hierarchizacja relacji społecznych. Częścią spektaklu są również ruchome, inscenizowane na bieżąco instalacje, obrazujące w absurdalny sposób procesy psychologii tłumu i mechanizmy społeczeństwa kapitalistycznego, przeprowadzane w formie doświadczeń fizycznych za pomocą przyrządów akrobatycznych, ciał performerów i tabliczek z nazwami działających na siebie poszczególnych sił, np. jedną z nich jest inscenizacja maszyny kapitalizmu, w której biznesmen poruszający dźwignią uderza jej drugim końcem w tyłek pracownika szorującego podłogę.

Spektaklowi towarzyszą elektroniczne, prymitywne dźwięki noise – muzyka w wersji low fi. Scena jest prosta, bez zbędnych dekoracji odsyłających do jakiejś konkretnej przestrzeni, konkretnej rzeczywistości. W poszczególnych scenach wykorzystywane są przedmioty domowego użytku, przywołujące banalne rodzinne sytuacje np. obiad przygotowany przez żonę. Na środku sceny znajduje się przyrząd do akrobacji - chinese pole (chiński słup), po bokach – liny. Scenę oświetla tylko jeden reflektor. W kątach sceny oraz w jej centrum znajdują się megafony, z których dobiegają głosy również „propagandowe" – są to głosy sfrustrowanych kierowców na widok rowerzystów jadących autostradą: „Zjeżdżaj z drogi rowerzysto", „Kup samochód" itd. Człowiek w rzeczywistości podlega nieustannej propagandzie w postaci reklam, informacji które otrzymuje, środowiska, w którym się znajduje, kultury której jest częścią – to wszystko kształtuje jego sposób myślenia, określa potrzeby, uczy ról społecznych, sposobów zachowania się i posługiwania się ciałem.

Performerzy występują w majtkach i męskich „robotniczych” koszulach, ciężkich butach oraz „topless”. Każdy „numer” kończą „propagandową” pozą ciała, ironicznie stylizowaną na socrealistyczne rzeźby – spojrzenie skierowane w górę, w świetlaną przyszłość, gest wyciągniętej wzniesionej dłoni oraz – na koniec – pocałunek „idealnych” ludzi.

Performerzy świadomie grają z konwencjami cyrku, polegającego na prezentowaniu heroicznych wyczynów. Nie narzucają swojej „propagandy” w sposób nachalny i apodyktyczny, cały spektakl opowiedziany jest z dużym dystansem i poczuciem humoru – taki charakter nadaje spektaklowi stylizacja nawiązująca do ikonografii radzieckiej propagandy, w której przedstawiano ludzi silnych, poświęconych pracy i idei. Celem spektaklu nie jest namawianie innych do zmiany stylu życia – to jak człowiek ma żyć dyktują mu np. równie propagandowe komunikaty wszechobecnych reklam, ale skłonienie do refleksji nas stylem życia człowieka wynikającym z jego przyzwyczajeń, wygodnictwa, nad-konsumpcjonizmu i materializmu. Grupa Acrobat bawi się ikoną artysty cyrkowego - herosa, posiadającego nieprzeciętne umiejętności, będącego uosobieniem idealnego człowieka idealnego systemu, wykorzystywaną przez władzę komunistyczną w celach propagandowych. „Ludzie przyszłości” segregują śmieci, poruszają się po ulicach rowerem, nie oglądają telewizji, mówią prawdę, mieszkają w karawanach i są wegetarianami… oto heroiczne czyny. Acrobat służy z humorem idealistycznej idei naprawy świata reprezentując sztuką i życiem proekologiczny, antykonsumpcyjny oraz alternatywny sposób funkcjonowania wbrew społecznym schematom (role społeczne, obrazy ciała, stałe miejsce zamieszkania, poważna praca, kariera zawodowa w korporacji itd.), które kwestionuje i przeciw którym się buntuje.

Grupa Acrobat to rodzina cyrkowa reprezentująca własną „etykę istnienia” – alternatywną, proekologiczną, antykonsumpcyjną i antykapitalistyczną, w której nie ma granic pomiędzy sztuką i życiem. Artyści żyją w karawanach, odżywiają się organiczną żywnością, prowadzą tryb życia podporządkowany regularnemu treningowi fizycznemu. Reprezentują cyrk anty-glamour, skupiając się na esencji cyrku czyli na *techne*, ciele performera i przekazie zawartym w spektaklach. Spektakle Acrobat są

odzwierciedleniem ich sposobu życia i refleksji na temat społeczeństwa kapitalistycznego i kultury popularnej.

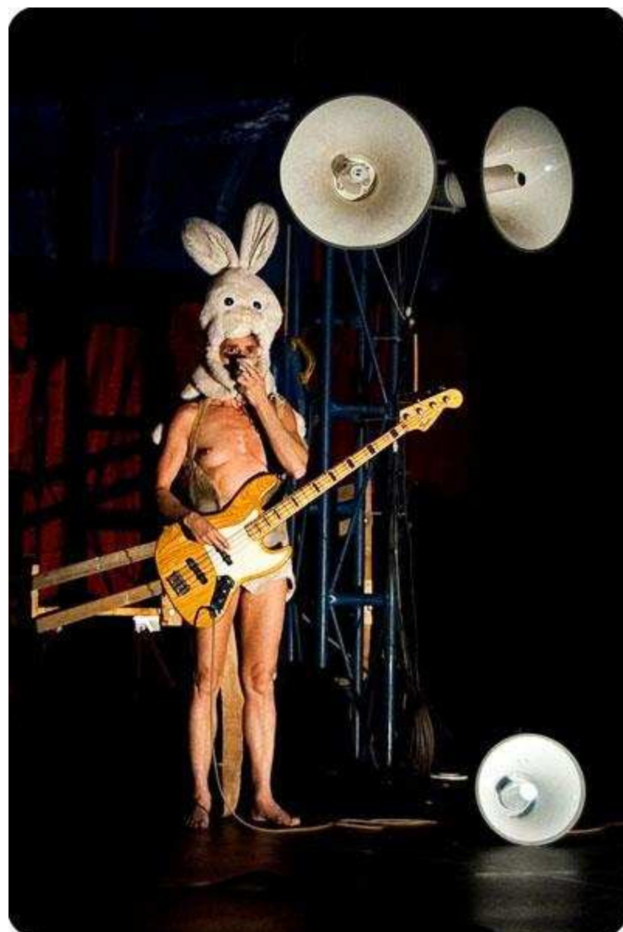






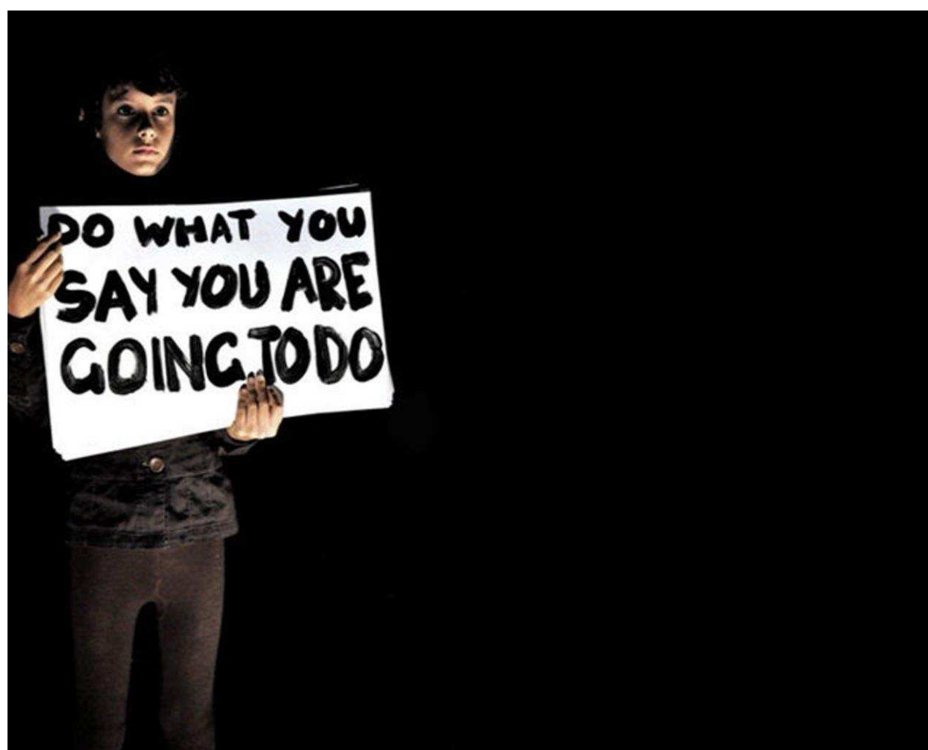

AFFECTATION











Fot. Acrobat „Propaganda”

5.8.KLAUN

„Rzeczywista granica przebiega nie pomiędzy normą a tym, co anormalne, lecz między spontanicznością a sztucznością"

Jacek Sieradzan

IKONA CYRKU

W cyrku tradycyjnym performerzy milczą, uśmiechają się albo porozumiewają się z widzem za pomocą gestu i mimiki. Ten schemat prezentacji przełamuje postać klauna oraz ring master – mistrz ceremonii zapowiadający poszczególne numery. Obie figury pojawiają się wielokrotnie pomiędzy numerami, wypełniając przerwy między nimi, stanowiąc nić łączącą numery, wyznaczając rytm spektaklu oraz rozluźniający kontrapunkt, będący oddechem dla brawurowych popisów artystów cyrkowych. Dramaturgia cyrku objawia się w postaci ring mastera i klowna, którzy zawsze powracają na arenę, ich powroty tworzą jednorodną linię ciągłą pomiędzy numerami[161].

Ringmaster używa z reguły słów górnolotnych, pustych sentymentalnych frazesów mających wprowadzać widza w odpowiedni nastrój, jest życzliwy względem publiczności, podkreśla jej ważność i wyjątkowość. Numery cyrkowe mają na celu wzbudzenie zachwytu w widzach. Klaun natomiast nie musi starać się widzom przypodobać, może publiczność zwymyślać i ośmieszyć, najczęściej jednak w cyrku jego funkcja polega na odciąganiu uwagi od zmian technicznych podczas spektaklu poprzez wygłupy i żywą animację publiczności, rzadziej klaun jest osobnym numerem programu. Klaun i zwierzę są stałymi punktami programu w cyrku tradycyjnym, jego największą atrakcją.

KLAUNADA CYRKOWA

Filler[162] rozróżnił różne rodzaje klaunów cyrkowych - dywanowego, repryzowego i klaunadę będącą osobnym numerem. Rola klauna dywanowego „ogranicza się do wywracania nieporadnych koziołków, których pointą bywa nieodmiennie zawinięcie

[161] Guy Jean Michel, Rosenberg Julien, "Esthetiques du cirque contemporain", Hors Les Murs 2007

[162] Filler Witold, „Cyrk czyli emocje pradziadków", Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963

nieszczęsnego wesołka w dywan i wyniesienie ze sceny przez gburowatych uniformistów" okładających go pięściami. Klaunada repryzowowa polega na zabawianiu publiczności odciągając jej uwagę od zmian technicznych na scenie, klaun repryz owy „ślamazarnie (a zawsze nie w porę!) pomaga woltyżerom i treserom koni." „Repryza była grą klownów, która pozwolić miała artystom na nabranie oddechu, czyli dać im nieco czasu na przygotowanie się do występu na arenie".[163] Pełniła więc funkcję związaną z logistyką spektaklu. Najlepsza klownada miała swoje „entre" w cyrku, była osobnym numerem programu, a nie tylko zabawianiem w trakcie stawiania np. klatki dla zwierząt dla numeru tresera. Filler[164] wyróżnia dwa rodzaje klaunów „entre" – białego i ryżego. „Ryży nosi perukę zaczesaną w trzy półłokciowe czuby, peraklowe szarawary, kurtkę z oślą głową wyhaftowaną na plecach; biały – atłasowy kostium pierrota, zdobny cekinami. Obaj mają prawo do kwadransa tete a tete z widownią"[165]. Pierwowzorem klauna ryżego był podobno anglik Widdicombe w kratkowanym fraku, który „chodził po arenie krokiem pijanej kaczki, potykał się o własne nogi, gubił wymięty stale szapoklak, zmieniał różnokolorowe nosy z papier marche i ochrzcił się mianem Głupiego Augusta"[166], klauna białego - francuz Ducrow. Za ojca klaunady cyrkowej uważany jest Grimaldi, który w cyrku nigdy nie występował[167]. Klauni cyrkowi różnią się wyglądem (cechy zewnętrzne – makijaż, ubiór), typem osobowości (charakter, temperament) oraz rodzajem uzdolnień (np. klauni muzykalni, klauni akrobaci, klaun monologujący), wykorzystywanymi rekwizytami, charakterystycznymi dla wykonywanych gagów. Cyrkowe klauny mają zazwyczaj pomalowaną na biało twarz i czerwony nos, występują parami, – jako swoje przeciwieństwa.

[163] Danowicz B.. „Był Cyrk Olimpijski…", ISKRY 1984
[164] Filler Witold, „Cyrk czyli emocje pradziadków", Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963
[165] Ibidem.
[166] Ibidem.
[167] Danowicz B., „Był Cyrk Olimpijski", ISKRY 1984



Fot. Bracia Fratellini reprezentujący trzy typy klaunów cyrkowych – Włóczęgę, Białego Klauna i rudego Augusta

ŚMIERĆ KLAUNA

„Prawdziwi aktorzy nie mogliby ich zagrać. Odtwarzaliby z chłodną kalkulacją gesty, które powinny być całkowicie spontaniczne. Aby zagrać rolę klauna, trzeba nim rzeczywiście być”[168]*.*

Federico Fellini

Jego film „Klauni” miał być „ukłonem w stronę fascynującego świata cyrku”[169], filmem dokumentalnym o klaunach, a stał się jego zamierzoną karykaturą i deformacją[170], na

168 Kornatowska Maria, „Fellini”, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1975
169 https://pl.scribd.com/doc/51852210/Fellini-sClowns
170 Felliniemu zarzuca się nadużywanie zaufania klaunów, których świadomie ośmiesza w swoim filmie cytując jedynie wybrane fragmenty ich wypowiedzi, mające potwierdzić założony z góry wniosek

które złożyły się nostalgiczne wspomnienia starców wskrzeszających przeszłość, wyblakłe taśmy filmowe (ostatnie ślady wielkiej sztuki klaunady), które ulegają destrukcji w projektorze, sceny fantastyczne (które w rzeczywistości nie miały miejsca np. występy braci Fratellini w szpitalu) oraz sam Fellini i jego ekipa filmowa – komiczni detektywi przemieszczający się po całej Europie w poszukiwaniu ostatniego prawdziwego klauna. Film „Klowni" jest kreacją artystyczną Felliniego, który tylko posługuje się formą dokumentu, realizuje tezę artysty o agonii cyrkowej klaunady.

„W groteskowo-tragicznym pogrzebie Fischietta, wśród inscenizowanej przez reżysera szaleńczej zabawy – wykonawcy ról klownów padają ze zmęczenia. Są żałośni w swej bezradnej, brzydkiej starości. Pot oblewa ich karykaturalnie uszminkowane, zastygłe w sztucznym grymasie twarze. Degradacja fizyczna, choroba i śmierć są właściwie głównym motywem filmu o cyrku, czyli sztuce młodości, urody ciała, radości życia. (...) Jedyny przebłysk czystego piękna wnosi obecność dwojga młodych kandydatów na cyrkowców, próbujących swych sił na arenie Cyrku Zimowego"[171].

Ta dwójka młodych klaunów z Cyrku Zimowego to Victoria Chaplin i Jean-Baptiste Thierree, założyciele Cirque Bonjour - w filmie Felliniego wykonują swój charakterystyczny już trik - rozbijają młotkiem bańki mydlane – poszukujący inspiracji w postaciach klaunów filmowych (np. Charlie Chaplin, Buster Keaton), nie - cyrkowych.

TEORIA KLAUNA

Świat jest w olbrzymich kłopotach.

Żyjemy w trudnych czasach dla nas wszystkich.

Świat może się zmienić, ale nie dzięki rządom państwowym, nie dzięki religii, armii, wojnie, politykom, liderom.

Świat może się zmienić dzięki wam.

Urodziliście się wolni. W momencie waszych narodzin nie było norm i reguł,

---

Felliniego o agonii sztuki klaunady i sztuki cyrkowej. Fellini chciał podobno słyszeć od nich tylko smutne historie, dotyczące schyłku ich kariery cyrkowego klauna.

[171] Kornatowska Maria, „Fellini", Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1975

zazdrość i konkurencja nie istniała,

Byliście wtedy czystą esencją klauna.

Jedyne obowiązujące prawa w naszym życiu to prawa natury.

Cała reszta jest wynikiem naszych lęków, zasad stworzonych przez rodziców, szkoły, rząd itd.

To wy możecie zmienić świat.

Posiadacie najwspanialszą broń na świecie – wasz śmiech.

To nie jest broń masowej destrukcji, ale masowej konstrukcji – (jednoczenia mas).

Wszyscy jesteśmy wspaniali, wszyscy jesteśmy równi[172].

Jango Edwards

Figura klauna, zdaniem Jango Edwardsa, przeżywa swoje ponowne narodziny dzięki ruchowi nowej generacji klaunów na świecie. Wśród tej generacji znajdują się m.in – sam Jango Edwards oraz Leo Bassi, Johnny Melville, Slava Polunin, Buffo, Gardi Hutter, Laura Herts, Monti, Fofito, Pepa Plana, Peter Shub, Virginia Imaz, Faemino & Cansao, Tortell Poltro, Philip Gaulier, Carlo Colombaioni; nie wszyscy z nich są oficjalnymi klaunami cyrkowymi[173], ale wszyscy występują na scenach teatralnych. Jednak rodzaj sceny, na której występuje klaun nie ma dla niego wielkiego znaczenia. Scena teatralna klauna nie nobilituje, bo klaun funkcjonuje poza podziałami i normami. Scena jest dla klauna zawsze i wszędzie, dlatego klauni nowej generacji to nie tylko komicy, ale również aktywiści i kontestatorzy, angażują się w działania aktywizujące społeczności lokalne (klaun Proserpina i L'apprentie compagnie „Fabryka miejsc", Ruch Fools of the World Unite), międzykulturowe – niosące pomoc ofiarom wojny i kataklizmów (Stowarzyszenie „Klauni bez granic" założone przez Tortello Poltrone), propagują hasła antywojenne poprzez manifestacje i tzw. akcje bezpośrednie

[172] Fragmenty z przemowy Jango Edwardsa na festiwalu Clown&Clown we Włoszech: http://www.youtube.com/watch?v=1wAq2jTNcIE.
[173] Ich sylwetki zostały przedstawione w filmie dokumentalnym „New Shoes: Today's Clown in Europe", reż. Brian Rodriguez Wood, 2014.

(partyzancki ruch CIRCA - Clandestine Insurgent Rebel Clown Army), występują w obronie mniejszości seksualnych (Tentabulles).

Za prekursora nowej generacji klaunów uważany jest Carlo Colombaioni (pochodzący z włoskiego rodu cyrkowego), który zrezygnował z czerwonego nosa i makijażu oraz przeniósł klaunadę na deski teatrów.

„W cyrku mogłem występować tylko 10 minut, a ja chciałem przez 2 godziny”[174]. Carlo Colombaioni

MASKA KLAUNA

„Przez całe swoje życie nienawidziłem klaunów cyrkowych, a najbardziej nienawidziłem w nich dwóch rzeczy – tego, że byli groteskowi i tego, że nie byli wcale śmieszni; chodzili po arenie wrzeszcząc i rozrzucając wszędzie konfetti, mieli mnóstwo rekwizytów, które ciągali ze sobą i ten makijaż, który nie był wcale dobrze zrobiony”[175]. Buffo

“The circus began to lose its audience when it lost poetical emotion and simplicity. It reached unbelievable technical quality – the entire world said ‘Oh!’ when they saw a somersault on the stilts through a double ring. But what’s next? (...) The skill reached the top, but what about the Soul?”[176]. Slava Polunin

„Ludzie zakładają czerwony nos, zabawny kostium, malują twarz na biało i już określają siebie mianem klauna. W rzeczywistości nie potrzebujesz tych wszystkich rekwizytów, te rekwizyty nie uczynią ciebie klaunem. Przede wszystkim potrzebujesz otwartego serca, cała reszta przychodzi później – warsztat, talent”[177]. Peter Ercolano

Cyrk jako forma prezentacji widowisk stał się za ciasny dla numerów klaunów. Głupkowata klaunada prezentowana w cyrkach przestała być atrakcyjna i zabawna. Cyrk rozwijający się w stronę prezentacji coraz bardziej nieprawdopodobnych trików, stracił swoją duszę, podobnie jak postać klauna, który utożsamiany był z tym, co

---

174 Ibidem.
175 Ibidem.
176 Slava Polunin – monolog klauna, wywiad Natalii Kazminy: http://pl.scribd.com/doc/106971542/Slava-Polunin-A-Monologue-of-the-Clown
177 „New Shoes: Today’s Clown in Europe”, reż. Brian Rodriguez Wood, 2014.

zewnętrzne – pomalowaną twarzą, czerwonym nosem i kolorowym kostiumem. W takim właśnie wydaniu Buffo pojawia się na scenie, skacze i wrzeszczy przez chwilę, uderza się tortem w twarz, po czym ściąga ten sztuczny, powierzchowny i nienaturalny kostium cyrkowego klauna, odkrywając całkowicie nową postać – klauna Buffo, uwolnionego z tego festynowego kostiumu znienawidzonej przez siebie postaci cyrkowego klauna.

"The biggest question for the clown is his mask; sometimes you search it all your life. You try different ways, different varieties: one you find a piece of make-up, next time – a piece of costume, then – a psychological detail, the rhythm, the walk. Doing that, you can go back to different things. But first of all you've got to 'catch' yourself. There are lots of masks nowdays. Life became diverse, a traditional duo-typical system, to which everyone was used, had disappeared. There are no Red Clown and White Clown, Harlequin and Pierrot, no city fop and country bumpkin, no Quick and Slow or Witty and Silly Clowns, etc. As soon as the archetype of social life has broken down, so did the type of relationship between the clowns and the audience"[178]. Slava Polunin

„Clowning is not really about gags. It is about being on stage with your hundred percent pleasure and sense of fun"[179]. Peter Shub

Wśród nowej generacji klaunów nie obowiązują tradycyjne rodzaje, typy osobowości i zewnętrzny wygląd klaunów. Klaun nie potrzebuje żadnych „profesjonalnych" umiejętności i walizki rekwizytów, nie potrzebuje wypełniać trikami swojego czasu na scenie, po to żeby za wszelką cenę wzbudzić w widzach śmiech. Jego postać nie służy jedynie tępej rozrywce, ale prowokuje do myślenia - poprzez śmiech. Klaun nie potrzebuje żadnej techniki ani stylu dopóki posiada wolność - twierdzi Jango Edwards[180] - każdy człowiek rodzi się wolny, czysty i niewinny, klaun zawiera w sobie ten stan pierwotnej niewinności i czystości serca, jest wolny od negatywnych emocji – zazdrości, nienawiści, zemsty, strachu, które są wynikiem ludzkich lęków pojawiających się wraz z narzucanymi przez społeczeństwo normami i regułami zachowań. Klaun pozostaje sobą w każdej chwili swojego istnienia.

[178] Slava Polunin – monolog klauna, wywiad Natalii Kazminy: http://pl.scribd.com/doc/106971542/Slava-Polunin-A-Monologue-of-the-Clown
[179] „New Shoes: Today's Clown in Europe", reż. Brian Rodriguez Wood, 2014.
[180] Wywiad Renzo Francabandera z Jango Edwardsem: http://www.youtube.com/watch?v=BloAS-e1yaE

„When you became clown it's a way of life, it's not a Job. I live clown. I dress clown. I act clown. I eat clown. I fuck clown. I am clown. It's a way of life (...) There are only really four laws in our life and those are the laws of nature. If you're cold - get warm. If you're hot - get cold. If you are hungry – eat. If you wanna continue species, you fuck"[181].

Klaun nie jest śmieszną postacią, jego charakter jest wynikiem refleksji nad otaczającą go rzeczywistością. Klaun jest odzwierciedleniem rzeczywistości. Jango Edwards, Johnny Melville czy Leo Bassi zbierają materiały do swojego show obserwując ludzi w ich codziennych sytuacjach, zachowaniach i reakcjach.

„I look around. I'am not a funny person. People are funny. All I do, I show the people they look like"[182].

Jango Edwards pokazuje ludzi, takimi jacy są i to jest właśnie przerażające. Klaun nie jest więc sztucznym tworem, postacią zabawną i kolorową służącą do animacji dzieci w supermarkecie lub w cyrku, jest wrażliwym i wnikliwym obserwatorem, świadkiem i lustrem rzeczywistości. Klaun patrzy na rzeczywistość taką, jaka ona jest, nie stara się pokazywać tego, co niewidoczne i ukryte. Stara się być bezstronny. Jedną z postaci kreowanych przez Jango Edwardsa jest amerykański człowieczek – pijaczek, amator piwa, życiowy nieudacznik z dużym brzuszkiem, o niechlujnym wyglądzie i bełkotliwym sposobie wysławiania się nafaszerowanym mocno przekleństwami. Postać obrzydliwa, z marginesu, skazana przez społeczeństwo na „odstrzał". Na głowie ma czapkę z nienaturalnie dużym daszkiem, na którym widać tablicę strzelniczą, nosi jeansowy bezrękawnik, spod którego wystaje mu duży brzuch, uzbrojony jest w puszki piwa, poukładane jak naboje wokół pasa, które systematycznie „odpala" podlewając swoje nienasycone gardło i zalepiając oczy pieniącą się wytryskującą z puszki fontanną piwa. Show jest wyznaniem nieszczęścia pijaczka w rytm muzyki country - przez jego wieczorny rytuał wypijania sześciopaku porzuciła go żona i dzieci, oraz jego rozterek życiowych – „2 bears or not 2 bears", które jednak są tylko przelotnym zwątpieniem w obliczu szczęśliwie zbliżającego się jutrzejszego wieczoru z kolegami, którzy przygotowują makaron. Show rozpoczyna się ironicznym twierdzeniem, że każdy kraj

[181] Ibidem. Ta wypowiedź pojawia sie w wielu wywiadach z Jango, a cztery obowiązujące prawa natury wymieniane są w różnej kolejności.
[182] Jango w wywiadzie z samym sobą dla telewizji francuskiej: http://www.youtube.com/watch?v=AAhe7BdurdE

posiada narkotykowy problem, w USA jest to alkohol, a dokładniej – piwo, a kończy wnioskiem: „one 6pack will blow your mind". Rząd amerykański wydaje olbrzymie pieniądze na walkę z nielegalnym handlem narkotykami, podczas gdy legalnie dostępne w każdym supermarkecie piwo, stosowane systematycznie jako środek znieczulający, wywołuje większe szkody w umysłach, wprowadzając je w stan codziennego otępienia i obojętności.

Leo Bassi (klaun wywodzący się z włoskiego rodu cyrkowego) również nie używa tradycyjnego wizerunku klauna, ale sięga z kolei po wizerunki i kostiumy postaci pochodzących ze „społecznych klas wyższych" reprezentujących system władzy kapitalistycznej i kościelnej – korporacyjnych bankierów i duchowieństwo.

„I try to maintain the spirit and this freedom that is behind the red nose of the clown, but I don't actually wear the red nose, I don't wear any clown makeup, but spiritually, I belive that I am a clown, or more exactly, a buffoon"[183].

Bassi uprawia klaunadę polityczną i antyklerykalną. Za pomocą dziecięcych zabawek prezentuje zasady działania kapitalizmu, otwarcie wypowiadając się na aktualne tematy polityczne i ekonomiczne. W performansach antykościelnych bezpośrednio nawiązuje do karnawałowych tradycji Świąt Głupców, podczas których odwracano kościelne rytuały, w kościołach tańczono, śpiewano sprośne piosenki i pito alkohol, a tłumom przewodniczył wybrany na ten czas papież głupców wygłaszający bluźniercze kazania i parodiujący liturgię i sakramenty kościelne[184].

„Ich popularność brała się nie tylko z atmosfery wolności i zabawy, ale także z tego, że – przynajmniej dla najmłodszych uczestników – pełniły one ważną społecznie rolę, analogiczną do rytów przejścia, podczas których w kulturach przedpiśmiennych inicjuje się w dorosłość. Święta głupców zniknęły wraz z nadejściem epoki oświecenia w XVII wieku"[185].

Leo Bassi stara się wskrzesić obecną w tradycji karnawałowej magię transgresji, rubasznego śmiechu i wywracania do góry nogami wszelkich autorytetów racjonalnego i współczesnego świata, w którym miejsce figury króla zajmuje bankier, którego kostium przywdziewa klaun. Figury dostojników kościelnych również przejmuje klaun,

---

183 „New Shoes: Today's Clown in Europe", reż. Brian Rodriguez Wood, 2014
184 Sieradzan Jacek, „Szaleństwo w religiach świata", Inter esse Wydawnictwo Wanda, 2004
185 Ibidem.

łamiąc w ten sposób aurę dostojeństwa i niedotykalności kościoła. Symbolem nowego karnawałowego kościoła o nazwie Paticano[186] staje się wielka dmuchana żółta kaczuszka, która w procesji miejskiej niesiona jest przez tłum ludzi, na czele którego stoi papież-błazen, w kostiumie łączącym elementy charakterystyczne dla kostiumu białego klauna i papieża. Tego typu działania nie odbywają się bez kontrowersji i protestów środowisk prawicowych, które traktują je jako obrazę uczuć religijnych i świętości osoby papieża, a z drugiej strony mają licznych „wyznawców" o większym poczuciu humoru.

PŁEĆ KLAUNA

„Klaunada cyrkowa zrodziła się z akcji komicznych na linie i woltyżu oraz z wymian słownych miedzy ring masterem. Klaunami byli głównie mężczyźni, może dlatego że fizyczność klauna zawierała w sobie elementy agresji, co było poza zachowaniem kobiecych typów w cyrku „dziewic" „amazonek" i „baletnic"[187].

Philippe Gaulier – francuski klaun prowadzący szkołę klaunady uważa, że łatwiej jest być klaunem będąc mężczyzną niż będąc kobietą[188], ze względu na społeczną zgodę różnicującą możliwe i właściwe zachowania dla dziewcząt i chłopców już w okresie dzieciństwa. Chłopiec może wrócić z podwórka podrapany, brudny i w poszarpanych spodniach, w przypadku dziewczyn – takie zachowania są mniej akceptowane, wymaga się od nich schludności, grzeczności i posłuszeństwa. W tradycjach klaunady przeważają typy męskie, a historia klaunady jest historią klaunów – mężczyzn[189]. Dla współczesnego klauna - kobiety, Gardi Hutter - to wyzwanie, historia kobiecej klaunady nie została jeszcze opowiedziana, – „kiedy mężczyzna zostaje klaunem może odnosić się do bogatej tradycji męskich typów klaunów, kobiety decydujące się zostać klaunem nie mają takich punktów odniesień[190], co oznacza że wszystko trzeba jeszcze wymyśleć,

---

[186] Oficjalna strona koscioła:www.paticano.com. Wirtualna wizyta po kościele: http://www.youtube.com/watch?v=jJ5AFzNkG-4
[187] Tait Peta, „Circus Bodies", Routeledge 2005
[188] "New Shoes: Today's Clown in Europe", reż. Brian Rodriguez Wood, 2014
[189] To niezupełnie prawda, najbardziej znaną kobieta klaunem pozostaje Annie Fratellini, która jako cyrkowy klaun przybrała typ rudego Augusta – głupca, jokera, anarchistę o bardzo niskim statusie wśród klaunów. August jest instruowany przez dostojnego Białego Klauna, ale zwykle wymyka się jego instrukcjom, wykonuje je niewłaściwie, bądź po swojemu – na opak.
[190]. "New Shoes: Today's Clown in Europe", reż. Brian Rodriguez Wood, 2014

co stawia kobiety w interesującej sytuacji artystycznej”[191]. Kobiety – klauny wymyślają własne typy, kostiumy, zestawy trików i rekwizytów i gagi związane z tym, co w społeczeństwie przynależne jest dla kobiecości – makijaż, sukienki i garsonki, lalki i wózki dziecięce, torby z zakupami, rekwizyty kuchenne itp. – kpią z kobiecych ról społecznych, kobiecych postaw i zachowań, odwołują się do kobiecych ikon w literaturze (np. Szekspirowska Julia lub Penelopa Homera w spektaklach Pepy Plana) i w życiu codziennym (stworzona przez Laurę Herts postać Gladys – sekretarki? nauczycielki? bibliotekarki? - ubranej w niemodną garsonkę, ciasno spięty koczek na głowie i duże okulary, która w spektaklu „A Won Woman Show” zostaje owładnięta przez ducha wyzwolonej, hipisowskiej, rock & rollowej Janis Joplin[192]), ich spektakle mają wydźwięk feministyczny i przede wszystkim humorystyczny.

Valerie Fratellini[193] twierdzi, że w spektaklach klaunady wykonywanej przez kobiety nigdy nie widzi klauna, tylko kobietę z czerwonym nosem klauna, jednocześnie przytacza słowa swojej sławnej matki Annie Fratellini: „klaun nie posiada płci, więc musisz ukrywać piersi i twarz (…) Ale kobieta jest bardziej wrażliwa, a to jest właśnie podstawową właściwością klauna”[194].

Klaun jest postacią przełamującą schematy prezentacji w cyrku tradycyjnym – nie uśmiecha się, nie prezentuje *techne*, nie popisuje się, nie musi być bezbłędnym i perfekcyjnym herosem. Jest nicią łączącą numery, kontrapunktem, zaklej dziura, animatorem publiczności, stanowi rytm i oddech spektaklu, odciąga uwagę od zmian technicznych. Dobry klaun w cyrku ma swoje osobne „entree”. Nie ma dwóch takich samych klaunów, nawet w obrębie tych samych typów – różnią się wyglądem, osobowością, rodzajem uzdolnień i specyficznymi gagami. Kryzys sztuki cyrkowej lat 60 przyniósł również kryzys figury klauna. Nowa generacja klaunów pojawiła się poniekąd w opozycji i z refleksji na temat figury klauna i charakteru jego funkcjonowania w cyrku tradycyjnym – kilka minut na swoje show w postaci głupkowatej animacji, tanie gagi dla tępej rozrywki, utożsamianie klauna z tym, co

[191] “New Shoes: Today’s Clown in Europe”, reż. Brian Rodriguez Wood, 2014
[192] Fragment dostępny: http://www.youtube.com/watch?v=yzdWC3Brv7Y
[193] „Woman&Circus”, pod red. Ivana Krajl, Mala performerska scena, Croatia 2011
[194] Ibidem: „A clown is sexless, so you must hide your breasts and face (…) But women have more sensitivity, the essential quality”

zewnętrzne – maska i kostium, powierzchowność, sztuczność, forma; a klaun to spontaniczność istnienia, przyjemność bycia na scenie, duch karnawałowej zabawy, trik ster, wolność autentyczność i otwarte serce, sposób istnienia, a nie rodzaj wykonywanej pracy. Nowa generacja klaunów to komicy występujący na deskach teatralnych ze swoim pełnometrażowym show oraz aktywiści i kontestatorzy, angażujący się w działania oddolne, samozwańcze, partyzanckie, społeczne i antywojenne. W tradycyjnej klaunadzie dominują typy męskie, bo klaunami byli zazwyczaj mężczyźni. Nowa generacja kobiet – klaunów wymyśla własne typy, kostiumy, zestawy trików i rekwizytów oraz gagi związane z tym, co społeczeństwo kojarzy z kobiecością, ale niekoniecznie. Współczesny klaun może być zwierciadłem współczesnej rzeczywistości, codziennych sytuacji, zachowań i reakcji ludzi, jest wtedy wnikliwym obserwatorem, nie sięga po typowe istniejące rodzaje klaunów, ale tworzy nowe, współczesne, wynikające z obserwacji życia. Współczesny klaun może być bardziej błaznem i kontrowersyjnym jester'em, atakującym wizerunki władzy i kościoła, nawiązując do tradycji średniowiecznego karnawału. Klaun pokazuje inny sposób myślenia, sprawdza granice ludzkiej wolności i tolerancji społecznej, prowokuje do udziału w spontanicznej zabawie, bez znaczenia – czy ma to miejsce na scenie teatralnej czy bezpośrednio wśród przechodniów na ulicy.



Fot. Carlo Colombaioni



Fot. Jango Edwards



Fot. Jango Edwards jako amerykański pijaczek



Fot. Leo Bassi jako bankier



Fot. Leo Bassi jako papież





Fot. Laura Herts „Won Woman Show”



Fot. Gardi Hutter



Fot. Pepa Plana

6. PODSUMOWANIE

ZBIEŻNOŚCI I RÓŻNICE

Cyrk współczesny nie jest wyłącznie prezentacją umiejętności, zakłada dialog intelektualny i emocjonalny z widzem, wymaga od niego aktywności i empatii, a nie tylko biernej konsumpcji. Każdy spektakl cyrku współczesnego operuje inną estetyką, muzyką, kostiumem, konwencją, może być komentarzem świata współczesnego, tworzy metafory. Widz idąc na spektakl cyrku współczesnego, nie wie, czego może się spodziewać, bo każdy spektakl jest inny, autorski. Spektakl cyrku współczesnego wymaga refleksji i przeważnie jest kierowany do widzów dorosłych.

Artyści łamią przyzwyczajenia widza dotyczące oczekiwań i odbioru sztuki cyrkowej, podważając zasady, ikony i elementy będące podstawą cyrku, rezygnują z prezentowania trików, popisu cyrkowej *techne* oraz z prezentacji spektaklu cyrkowego w formie kolażu niezależnych numerów będących rodzajem „the best of" własnych umiejętności.

Zamiast numerów proponują pełnometrażowy spektakl lub akt konceptualny, których tematyka, pomysł i idea nawiązują do ikonografii, terminologii i kodów cyrku. Numer nie jest wynikiem połączenia w ciąg figur *techne*, wynika z przemyśleń na temat interesujący artystę. Sztukę cyrkową czynią polem dla eksperymentów artystycznych, formalnych i konceptualnych. Numer cyrkowy - urastający do wielkości pełnometrażowego spektaklu, opiera się, np. na esencji wybranej techniki cyrkowej, ujednolicającej ruch całego zespołu i nadającej kierunek dramaturgii spektaklu.

Przestrzeniami cyrku współczesnego są maszyny do grania, przestrzenie wirtualne, obiekty scenograficzne, krajobraz naturalny, rzeźby i instalacje architektoniczne, przestrzenie prywatnego życia, ulica i przestrzenie miejskie oraz ciało. Przestrzenie cyrku współczesnego rodzą się w wyniku powstawania nowych technologii, w wyniku refleksji nad relacją performer -przestrzeń – widz, w geście odrzucania typowych rekwizytów cyrkowych, za pomocą których demonstruje się *techne* (w poszukiwaniu innego ruchu i gestu) oraz z inspiracji sztuka awangardową współczesnych twórców

teatru i plastyki. Przestrzeń staje się miejscem zanikami i rozmywania się *techne* i performera. Obiekty scenograficzne i rekwizyty nie są ani tłem dla działania performerów, ani instrumentem dla pokazania jego umiejętności

Rekwizyty nie służą im do demonstracji *techne*, ale ich kształt, obecność i ruch wpływa na zachowanie, gest i ruch performera. Rekwizyt w cyrku współczesnym urasta do roli miejsca – przestrzeni, staje się przestrzenią znaczącą, zasadniczą dla dramaturgii, określającą ruch, sytuację i relacje między performerami. Wykorzystywany przedmiot może również całkowicie zamazać rodzaj wykonywanej techniki oraz oduczyć przyzwyczajenia widzów względem odbioru sztuki cyrkowej (podobnie jak poszukiwania artystyczne na polu każdego innego elementu cyrkowej materii). Rekwizyty nie zawsze posiadają ściśle określone znaczenie, ale stają się tym, co widz zaczyna w nich widzieć - projekcją wyobraźni widza.

Artyści cyrku współczesnego eksplorują gesty ukrywane w cyrku tradycyjnym i budując z nich dramaturgię, choreografię, relacje między postaciami, *techne* poddają dekonstrukcji, triki rozciągają w czasie i zwielokrotniają poprzez powtórzenie lub symultaniczne działania performerów.

Gest będący najmniejszą cząstką składową *techne*, w cyrku współczesnym pełni funkcję dramaturgiczną, jest polem poszukiwań formalnych, semantycznych, artystycznych. Usamodzielnienie się poszczególnych technik cyrkowych sprzyja eksploracji gestu w ich obrębie. Monodsyscyplinarne spektakle cyrku współczesnego stanowią samodzielny, nośny, silny środek wyrazu, niebędący jedynie uzupełnieniem innych dyscyplin. Nowe rekwizyty sprzyjają powstawaniu nowych gestów, znaczeń, działań.

Ryzyko obecne w cyrku staje się tematem spektakli cyrku współczesnego, punktem wyjścia do opowiedzenia osobistej historii lub zbudowania relacji między performerami w spektaklu. Ryzyko w spektaklach cyrku współczesnego jest związane z zależnością od partnera gry i sytuacji „scenicznej", jest ryzykiem fizycznym (ciało stawiane w sytuacjach niebezpiecznych) i emocjonalnym (wynika z relacji między partnerami działań).Ryzyko obecne w wykonywaniu *techne* staje się przedmiotem dramaturgii spektaklu. Niebezpiecznym trikom, figurom i gestom nadawane są znaczenia. Ryzyko upadku, śmierci, kontuzji podczas wykonywania poszczególnych działań w spektaklu przez performerów - pozostaje realne, podobnie jak w cyrku tradycyjnym.

Ciało jest głównym narzędziem performera cyrkowego. Cyrk przedstawia ciało ukrywające się za techniką. Artyści cyrku współczesnego starają się uwolnić z tradycji i rygoru *techne* kwestionując ją, jako cel ekspresji, traktując ją jedynie, jako punkt wyjścia dla osobistych poszukiwań na polu gestu i własnego ciała, starają się doświadczać swojego ciała w inny sposób niż poprzez puste powtarzanie gestów związanych z *techne*.

Współczesny cyrk rezygnuje z prezentacji zwierząt w formie, w jakiej są one prezentowane w cyrku tradycyjnym, odwołuje się do ich obecności w cyrku w sposób symboliczny lub bezpośredni – poszukując przymierza człowieka zwierzęcia w utopijnej postaci mitycznego centaura. Artyści cyrku współczesnego reprezentują alternatywny pogląd na relację człowieka i zwierzęcia, w której na miejscu dominacji, agresji, wykorzystywania i przemocy wobec zwierząt, pojawia się harmonia i symbioza człowieka z naturą i wartości pro-ekologiczne.

Cyrk tradycyjny i cyrk współczesny egzystują równolegle, niezależnie od siebie. Pierwszy jest wierny tradycji (forma prezentacji pod namiotem cyrkowym, dramaturgia prezentacji niezależnych numerów, obecność ring mastera i klauna jako łączników niezależnych numerów, rekwizyty typowo cyrkowe, obecność zwierząt oraz estetyka oparta na wpływach cyrku rosyjskiego i Cirque de Soleil). Drugi odnosi się i do tradycji (refleksja na temat esencji, natury cyrku) i do współczesności (w kontekście zdobyczy, eksperymentów, idei i pomysłów współczesnych sztuk performatywnych)

Cyrk tradycyjny jest przede wszystkim rozrywką, ma bawić, rozweselać, przynosić radość wszystkim widzom zgromadzonych pod namiotem. Cyrk współczesny nie rezygnuje z tej funkcji i tego rodzaju oddziaływania, ale oprócz jednostronnego komunikatu prezentacji i popisu zakłada jeszcze inny rodzaj dialogu – np. intelektualny przekaz, odczuwanie emocjonalności ciała performera w ruchu, oddziaływanie plastyką obrazu, przestrzenią, dźwiękiem.

Wyodrębnione przeze mnie idiomy cyrku są tylko przykładową propozycją, karkołomną szaleńczą i z góry skazaną na niepowodzenie próbą uchwycenia natury cyrku. Cyrk jest zjawiskiem skomplikowanym, z jednej strony jest formą organizacji spektaklu i społeczności, z drugiej – samym spektaklem (mieszczącym w sobie każdą

nietypową umiejętność), łączy w sobie cudowność, fantastyczną bajkową niecodzienność ze zwyczajnym codziennym doświadczaniem życiem, jego rytmem podróży – przemijania. Cyrk jest idiomem samym w sobie. Cyrk jest doświadczaniem totalnym. To nieustanne jednostkowe work in progress.

Badacze cyrku[195] nie chcą traktować go jako hybrydy, interdyscyplinarnej formy sztuki czy „koktajlu” innych sztuk performatywnych, ale zadają pytanie o specyfikę i wyjątkowość tego gatunku w celu stworzenia krytycznego słownictwa, pojęć, języka i dialektyki dotyczącej cyrku jako sztuki autonomicznej. Cyrk wymyka się próbom systematyzacji i uporządkowanej językowej kontroli, nieustannie przegląda się we własnych lustrach i ikonach, nieustannie podlega metamorfozom, rozbija się na stos pojęć i idei, na które składają się: figury cyrkowe (klaun, salimbanko, woltyżer, latający gimnastyk, treser, busker), techniki cyrkowe (trapez, żonglerka, woltyż), zjawiska fizyczne oraz relacje ciała bądź przedmiotu z nimi (balans, ruch, grawitacja, ryzyko, śmierć) sposoby budowania społeczności (etos, wspólnota, krąg, utopia, kolektyw, iluzja, rytuał, podróż, rodzina, nomada), sposoby kompozycji spektaklu (numer cyrkowy, namiot, arena, akt, parada, charivari) obecność towarzyszących zwierząt i innych ciał i organizmów – kreatur antropomorficznych i animalistycznych oraz idee kulturowe mu przynależne.

Współczesny cyrk nie odrzuca tradycji, ale inspiruje się własnymi „przejawami”, np. formami cyrkowymi - sideshow, cyrk modernistyczny czy cyrk lat międzywojennych; ideami kulturowymi przynależnymi cyrkowi np. transgresja płci, ciała, społecznej tożsamości (badanie limitów fizycznych i możliwości ludzkiego ciała, przekraczanie granic fizycznych, kulturowych i społecznych); potencjałami cyrku będącymi dalekim echem jego przeszłości: przestrzeń dla tego, co odrzucone i wykluczone, przestrzeń karnawału – spontanicznego śmiechu, ekscesu i prowokacji, cielesnej zmysłowości, niekonwencjonalnych zachowań i niecodziennych umiejętności, odwracania ról, porządków, hierarchii, działań nielegalnych, przestrzeń współzawodnictwa i zespołowości.

Dla każdego artysty cyrku współczesnego cyrk oznacza cos innego, akcenty kładzie na inne elementy spektaklu, a punktem odniesienia są inne jego „idiomy”. Każdy artysta znajduje swój własny punkt odniesienia: idiom, naturę, istotę – będącą łącznikiem dla

---

[195] Lievens, Purovaara, Guy, Jacob, Wallon.

cyrku tradycyjnego i cyrku współczesnego, identyfikującym działania artysty z gatunkiem sztuki cyrkowej, może się to odbywać poprzez stosowanie różnorodnych strategii, np. na zasadzie krytyki i negacji, autorefleksji i autoironii, dekonstrukcji i dekompozycji. Każdy posiada własna koncepcję cyrku, którą deklaruje bądź w manifestach bądź w gotowych spektaklach.

7. BIBLIOGRAFIA

Barba Eugenio, Nocola Savarese, „Sekretna sztuka aktora", Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2005

Biskupski Łukasz, „Narodziny kina z ducha varietes", DIALOG 1/2013

Brant Sebastian, „Okręt błaznów", Akademia Humanistyczna im. A. Gieysztora, 2010

Croft-Cooke Rupert, Peter Cotes, „Świat cyrku", Państwowy Instytut Wydawniczy 1986

Danowicz Bogdan, „Był cyrk olimpijski…", ISKRY 1984

Filler Witold, „Cyrk czyli emocje pradziadków", Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963

Guy Jean Michel., „Avant-garde, cirque!", Autrement 2001

Guy Jean Michel, Rosenberg Julien, "Esthetiques du cirque contemporain", Hors Les Murs 2007

Jacob Pascal, „Pre-synthese sur l'evolution des arts du cirque", skrypt dla studentów CNAC we Francji, materiały własne

Jacob Pascal, „Le cirque: un art a la croisee des chemins", Gallimard 2001

Kocur Mirosław, „We władzy teatru. Aktorzy i widzowie w antycznym Rzymie", Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 2005

Kolankiewicz Leszek, „Święty Artaud", słowo / obraz terytoria 2001

Kornatowska Maria, „Fellini”, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1975

Semanowicz Dorota, “Po co mi słoń”, rozmowa z Romeo Castelluccim, Didaskalia nr 119/2014

Sieradzan Jacek, „Szaleństwo w religiach świata”, Inter esse Wydawnictwo Wanda 2004

Tait Peta, „Circus Bodies”, Routledge 2005

Tomaszewska Joanna, “Koń w Teatrze Zingaro – Aktor i postać”, Didaskalia nr 119 / 2014

Wallon Emmanuel, Hodak-Druel Caroline, „Le cirque au risque de l’art”, Actes Sud Papiers, 2002

“Women & Circus”, pod red. Ivana Kralj, Mala performerska scena, Croatia 2011

Wysocka Tacjana, „Dzieje baletu”, Państwowy Instytut Wydawniczy 1970

„Zwierciadło świata. Średniowieczny teatr francuski”, pod red. Anny Loby, słowo/obraz terytoria 2006

Żółkoś Monika, „Teatr zwierzęcej śmierci, ”Didaskalia nr 119 / 2014

Materiały filmowe

- Film „Tsirk”, reż. Grigori Aleksandrov, 1936
- Fragmenty występu rosyjskiej grupy akrobatycznej „Żurawie”: http://www.youtube.com/watch?v=ajn0wUKXv60
- Dokument filmowy “Inside the Soviet Circus” zrealizowany przez National Geografic Specials, reż. Miriam Birch, 1988
- Film “Man on Wire”, reż. James Marsh, 2008
- Film “The Clowns”, reż. Federico Fellini, 1970
- Fragmenty z przemowy Jango Edwardsa na festiwalu Clown&Clown we Włoszech: http://www.youtube.com/watch?v=1wAq2jTNcIE.
- Film „New Shoes: Today’s Clown In Europe”, reż. Brian Rodriguez Wood, 2014

- Wywiad Renzo Francabandera z Jango Edwardsem: http://www.youtube.com/watch?v=BloAS-e1yaE
- Wywiad Jango Edwardsa z samym sobą dla telewizji francuskiej: http://www.youtube.com/watch?v=AAhe7BdurdE
- Wirtualna wizyta po kościele założonym przez Leo Bassi: http://www.youtube.com/watch?v=jJ5AFzNkG-4
- Fragment spektaklu Laury Herts „The Won Woman Show”: http://www.youtube.com/watch?v=yzdWC3Brv7Y

Dokumenty i artykuły elektroniczne:

- Artykuł o rosyjskiej grupie akrobatycznej „Żurawie”: www.people.com/people/archive/article/0,,20114527,00.html
- Artykuł o Regu Boltonie: http://www.theguardian.com/news/2006/jul/26/guardianobituaries.artsobituaries1\
- Artykuły o Royal Lichtenstein Circus: http://articles.latimes.com/1987-05-30/news/vw-3513_1_circus-vargas, http://www.metroactive.com/features/columns/Nick-Weber-Circus-That-Ran-Away-With-a-Jesuit-Priest.html
- Artykuł o rodzinie linoskoczków Wallenda: http://www.circusesandsideshows.com/performers/wallenda.html
- Artykuł o Cie Moglice Von Verx: http://www.territoiresdecirque.com/site.php?rub=3&id=218607
- Artykuły na temat obecności zwierząt w cyrkach: http://cyrkbezzwierzat.wordpress.com/alternatywy/ , http://wszystkoocyrkach.cba.pl/index.php/wiecej/zwierzeta-cyrkowe
- Artykuł o treserce niedźwiedzi polarnych Ursuli Bottcher: http://circusanonymous.blogspot.com/2008/12/though-she-barely-survived-three-close.html
- Artykuł o filmie „Klauni” Felliniego: https://pl.scribd.com/doc/51852210/Fellini-sClowns

- Dobovsek Zala, “What is the reach of new circus aesthetics?”, http://unpackthearts.eu/frontend/files/userfiles/files/Unpack_ZalaDobovsek_Eng.pdf
- Fourmaux Francine, “Le nouveau cirque ou l’esthetisation du frisson”, https://halshs.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/274530/filename/Le_nouveau_cirque_ou_l_esthetisation_du_frisson.pdf
- Guy J.M. “Langages du cirque contemporain”, http://www.doubs.fr/culture/Shema/documents/Les%20langages%20du%20cirque%20contemporain.pdf
- Lievens Bauke, “Digging in the present: how new is contemporary?”, http://www.circostrada.org/IMG/file/PUBLICATIONS/Residence%20cirque%20BD.pdf
- Notatka o spektaklu „Propaganda” grupy Acrobat z Australii: http://www.extraextra.org/Review_C_Propaganda_2010.html
- Slava Polunin – „A monologue of the clown”, wywiad Natalii Kazmiery: http://pl.scribd.com/doc/106971542/Slava-Polunin-A-Monologue-of-the-Clown
- Wallon Emmanuel, http://e.wallon.free.fr/IMG/pdf/Cirque-risque.pdf
- Wywiad z Aurelien Bory: http://www.body-pixel.com/2009/10/11/interview-with-aurelien-bory-on-stage-puzzles-and-space-formulas/
- Wąsik Marta, artykuł „Krótka historia błazeństwa”, http://www.teatralia.com.pl/archiwum/artykuly/2010/luty_2010/190210_khbl.php
- Verga Marie Juliette Verga, Funambule n^{0}10, Revue de danse department danse Universite Paris VIII, 2010, www.a-r-n.org

Strony internetowe:

www.circopedia.org

www.cirque-invisible.compositeur.net

www.archaos.info

www.circusoz.com

www.regbolton.org/images/pdf/Why_Circus_Works-Reg_Bolton-PhD.pdf.

www.compagnie-anomalie.com

www.gandinijuggling.com

www.ockhamsrazor.co.uk

www.happes.org

www.elogedupoil.com

www.cie-angelalaurier.com

http://sugarbeastcircus.com/

www.theatreducentaure.com

www.a-r-n.org

www.cie111.com

www.territoiresducirque.com

www.circostrada.org

www.fedec.eu

www.unpackthearts.eu

www.horslesmurs.fr

www.clownbaret.tv

www.cnac.tv

www.paticano.com

www.gotipua.com

Inne źródła:

Interdyscyplinarna Konferencja Naukowa „Nowy Cyrk i Sztuka w Przestrzeni Publicznej", Lublin 2014, notatki własne

Jacob Pascal, „Pre-synthese sur l'evolution des arts du cirque", skrypt dla studentów CNAC we Francji, materiały własne

---

ABSTRAKT

Idea nowego cyrku zyskuje sobie coraz większą popularność w Polsce. Podobnie jak w innych krajach europejskich pojęcie to funkcjonuje w opozycji do cyrku tradycyjnego, który uważany jest za anachroniczny relikt przeszłości, a nowy cyrk kreowany jest na nowy gatunek sztuki, podobnie jak późniejszy cyrk współczesny. W tytule pracy posługuję się nazwą nowy cyrk, ze względu na jej popularność i powszechne już jej używanie przez artystów i krytyków (w odniesieniu do cyrku współczesnego), mimo, że historycznie dotyczy on tylko przełomu lat 70 i 80; natomiast w dalszej pracy używam pojęcia cyrk współczesny. W rzeczywistości obydwa rodzaje cyrku – tradycyjny i współczesny działają równolegle, jakby niezależnie od siebie, jeden – jest wierny tradycji, pielęgnuje tradycję (forma prezentacji, ikonografia, dramaturgia i estetyka), drugi – asymiluje zdobycze, idee i pomysły innych XX-wiecznych sztuk performatywnych, eksperymentuje odwołując się do współczesnych koncepcji tych sztuk oraz do koncepcji związanych bezpośrednio nie tyle z tradycją, ile z esencją cyrku; każdy artysta znajduje własny esencjonalny punkt odniesienia. Te punkty odniesienia w swojej pracy nazywam idiomami. W idiomach cyrku zawiera się jego natura, która jest wspólna zarówno dla cyrku tradycyjnego jak i dla cyrku współczesnego.

Celem pracy jest próba wyodrębnienia idiomów cyrku oraz zaprezentowanie zjawiska współczesnego cyrku w ich perspektywie. Praca składa się z trzech części – pierwsza dotyczy rozwoju gatunku sztuki cyrkowej w perspektywie jego dalekich korzeni-luster oraz metamorfoz jego ukształtowanej tradycyjnej formy oraz form nowego i współczesnego cyrku. Część środkowa jest próbą uchwycenia natury cyrku, będącej łącznikiem opozycji cyrk tradycyjny – współczesny. Paradoksalnie poprzez szukanie różnic szukam punktów stycznych. Trzecia część pracy zajmuje się analizą praktyk, eksperymentów i strategii artystycznych cyrku współczesnego na podstawie wybranych przykładów.

SŁOWA KLUCZOWE:

Cyrk, Nowy Cyrk, Cyrk Współczesny